

El radiodrama experimental en España (1923 - 2000)

Belén Fernández González

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en

Investigación de Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Directora:

Pilar Carrera

Co-directora:

Eva Herrero Curiel

Getafe, Marzo de 2019

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de corazón a todas aquellas personas que, de algún modo, me han ayudado a realizar esta tesis. En primer lugar, y de manera muy especial, a la directora de esta tesis, Pilar Carrera, y a la co-directora, Eva Herrero. Les agradezco su confianza, su apoyo para seguir adelante y su inestimable ayuda para estructurar y rescribir mis ideas. Muchas gracias a las dos.

Echo la vista atrás, a mis clases en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), en donde la profesora Carmen Peñafiel me transmitió su amor por la radio y me dio la oportunidad de tomar contacto con este medio tan mágico. Durante los cursos de doctorado, el profesor Pedro Barea, especialista en radio, teatro y radionovela, me apoyó y dirigió en un primer acercamiento al estudio del radiodrama que fue becado por el Gobierno Vasco. De estos años, recuerdo con cariño a Chema Cornago, director de la residencia de estudiantes de la antigua Universidad Laboral de Eibar (Guipúzcoa) que, entre otras muchas cosas, nos permitió crear *Radio Máster* en los sótanos de la residencia en donde entrevistaba a los directores y actores participantes en las Jornadas de Teatro de Eibar. Gracias también a Juan Ortega, director de ese festival y de mi grupo de teatro, Narruzko Zezen. Fueron años de radio, televisión en la cadena local *KTB-Kate Berria* y teatro en Euskadi.

La búsqueda de trabajo como licenciada en periodismo y publicidad, me trajo a Madrid y durante un tiempo, por motivos laborales y familiares, mi investigación quedó aparcada, que no olvidada (participé como ponente en las I Jornadas sobre Narrativa Radiofónica de la Universidad Complutense de Madrid). Tras mi paso como periodista por la consultora de comunicaciones Llorente y Cuenca, monitorea de cursos de radio para la Agencia para el Empleo del Ayuntamiento de Madrid, locutora en *Radio Madrid* e Ydilo Advanced Voice Solutions y diversos trabajos en doblaje y teatro, retomo mi tesis en la Universidad Carlos III de Madrid. Durante estos tres años, he encontrado amabilidad y ayuda de todo el personal, desde conserjes, personal de información, administración... Quiero destacar los consejos de Merche durante la preparación para Thesis Talk y el entusiasmo de Silvia y Pilar de la Escuela de Doctorado durante mi participación en la final. Fue una experiencia fantástica. Gracias mil a todos los profesores y profesoras que, a pesar de todas sus responsabilidades y multitud de tareas, hicieron un hueco para atender mis dudas. Desde el profesor de estadística Javier de Vicente, que me acompañó con el análisis de contenido, al profesor emérito Francisco L. Lisi y a su colega el profesor Michele Curnis por su traducción del latín de un fragmento textual y a la profesora francesa Violeta Mancy, por su traducción del francés del guion radiofónico de *Marémoto*.

Mi agradecimiento a todo el personal de *RTVE*, en especial a los profesionales de *RNE* y del Centro de Documentación de *RNE*, BNE, hemerotecas y bibliotecas públicas consultadas que me fueron facilitando toda la información que necesitaba para mi tesis.

Por el camino, me he encontrado con compañeras doctorandas, casi doctoras, como M^a José, con quien tantas cosas comparto, y con Lluvia. Agradezco también el apoyo de mis amigas Elsa, Bego y Elena, con las que paso ratos muy divertidos tan importantes para mi bienestar. A mis amigos del norte, del centro y del sur, a todos ellos, gracias porque siempre están aunque algunos ya no estén.

Gracias a mis abuelos y a mis padres por su esfuerzo para darme lo mejor. Gracias a mis hijas Alba y África, a las que adoro. Alba aprendió de memoria mi intervención de tres minutos para Thesis Talk mientras cronometraba mis ensayos y África a veces dice que no la molestemos

porque está trabajando en su tesis. A ellas, que me han sufrido, y a su padre, mi compañero Rubén, a quien quiero 22, les agradezco y les dedico mi investigación.

¡A tod@s mil gracias!

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Relación de bibliografía de contenidos de los que soy autora y que han sido incluidos como parte de mi tesis:

Han sido publicados:

Fernández González, B. (2008). Los Oscars de la radio. España en el Premio Italia de radiodifusión. En *Escribir con sonidos, dibujar con palabras* (pp. 97-133). Madrid: Aficom ediciones.

Declaro que:

- Está incluido parcialmente en la tesis.
- En el Capítulo 3. Marco teórico y conceptual.
- En el Epígrafe: Los Oscars de la radio. *RNE* en el Premio Italia.
- La inclusión de material de esta fuente en la tesis se especifica en una nota a pie de página en la primera página del epígrafe en el que se produce dicha inclusión.
- El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- No está disponible electrónicamente.

Han sido presentados:

Fernández González, B. (2000). *Escenarios en la radio. Marco histórico del radioteatro* (Tesina, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)).

Declaro que:

- Está incluido parcialmente en la tesis.
- En el Capítulo 4. Análisis de contenido.
- En la recogida y el registro de una parte de los datos necesarios para codificar y realizar el análisis de contenido.
- La inclusión de material de esta fuente en la tesis se especifica en el epígrafe: Descripción de las técnicas estadísticas aplicadas.

- El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.
- No está disponible electrónicamente.

RESUMEN

El medio radiofónico no ha muerto. Su audiencia se ha transformado, pero se mantiene e incluso ha aumentado su consumo. Entre el contenido que los usuarios consumen se encuentra el radiodrama, radioteatro o teatro radiofónico, que reaparece en las ondas principalmente encapsulado en un nuevo formato tecnológico denominado podcast. Un nuevo y creciente modo de consumo de radio y audio a la carta, cuyos datos se recogen en los actuales estudios de audiencias. La ficción radiofónica renace y comienza a utilizar este nuevo nicho de mercado de gran interés para las empresas mediáticas.

El presente estudio realiza un recorrido teórico y conceptual del radiodrama en España, desde las primeras emisiones radiofónicas en 1923 hasta el 2000. Una aproximación histórica al radiodrama internacional y nacional y, de modo especial, al radiodrama experimental, donde se establecen los precursores de este subgénero. Asimismo, realizamos un análisis de contenido que nos permite conocer las principales características de la emisión del radiodrama en la radio española y un análisis morfológico descriptivo de diez radiodramas experimentales producidos por *Radio Nacional de España* y enviados a la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia en diferentes décadas. Recogemos, a través de entrevistas personales, los puntos de vista de autores y profesionales participantes en la elaboración de radiodramas experimentales y radiodramas de la radio española.

PALABRAS CLAVE: radio, podcast, *Radio Nacional de España*, Premio Italia, radiodrama, radioteatro, teatro radiofónico, ficción radiofónica y radiodrama experimental.

ABSTRACT

The radio media is not dead. The audience has changed, but it is still there and it has even increased its consumption. One piece of content that is consumed is radio drama, radio theater or radio play, which has reappeared on the waves mainly encapsulated in a new technological format called podcast. We are talking about a new and growing mode of consumption of radio and audio on demand, whose data is included in the current audience studies. Radio fiction has been reborn and begins to use this new market niche of great interest for media companies.

The present study takes a theoretical and conceptual tour of radio drama in Spain, from the first radio broadcasts in 1923 to the year 2000. We take a historical approach to the international and national radio drama and, especially, to the experimental radio drama, where the precursors of this subgenre are established. Likewise, we have conducted a content analysis that allows us to discover the main characteristics of the broadcast of radio drama on Spanish radio and a descriptive morphological analysis of ten experimental radio dramas produced by *Radio Nacional de España* and sent to the radio drama category of the Prix Italia through different decades. We gather, through personal interviews, the points of view of authors and professionals participating in the development of experimental radio dramas and radio dramas of Spanish radio.

KEY WORDS: radio, podcast, *Radio Nacional de España*, Prix Italia, radio drama, radio theater, radio play, radio fiction y experimental radio drama.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO 1 - Introducción	17
1.1. Justificación de la tesis	18
1.1.1. Contexto espacial y temporal	19
1.2. Objeto de estudio y preguntas de investigación	21
1.3. Objetivos	21
1.4. Estructura de la tesis doctoral y escritura	22
CAPÍTULO 2 - Metodología	25
2.1. Técnicas de investigación	26
2.1.1. Revisión documental	26
2.1.2. Análisis de contenido	33
2.1.2.A. Diseño de la ficha de identificación	33
2.1.2.B. Justificación muestral y temporal	36
2.1.3. Análisis morfológico descriptivo	39
2.1.3.A. Diseño del protocolo de análisis	40
2.1.3.B. Justificación muestral y temporal	40
2.1.4. Entrevistas	41
CAPÍTULO 3 - Marco teórico y conceptual	43
3.1. Estado de la cuestión y antecedentes	44
3.2. Introducción al concepto: Radiodrama y Radiodrama Experimental	46
3.2.1. El lenguaje radiofónico	46
3.2.2. Género radiofónico: Radiodrama	48
3.2.3. Radiodrama y radiodrama experimental	51
3.3. Aproximación histórica al radiodrama	53
3.3.1. Radiodrama experimental en el mundo	60
3.3.1.A. <i>Marémoto</i> (Cusy y Germinet, 1924)	60
3.3.1.B. <i>La guerra de los mundos</i> (Welles, 1938)	66
3.4. El radiodrama en España	72
3.4.1. Prehistoria del radiodrama	73
3.4.2. Conflicto teatro versus radio. Hacia un arte nuevo: el radiodrama	77
3.4.3. Los primeros radiodramas	80
3.4.4. Escritores y actores de los primeros radiodramas	81
3.5. El radiodrama experimental en España	87
3.5.1. Precursores nacionales	87
3.5.1.A. <i>Todos los ruidos de aquel día</i> (Borrás, 1931)	87
3.5.1.B. <i>Pasos</i> (Calderón, 1945)	96

3.5.2. Los <i>Oscars</i> de la radio. <i>RNE</i> en el Premio Italia	102
3.5.2.A. Premio Italia	102
3.5.2.B. Estatutos del Premio Italia.	103
3.5.2.C. Participación de Radio Nacional de España (<i>RNE</i>).	105
3.6. Reinención del radiodrama en la era digital.	113
3.6.1. Radiodramas (2000 – 2017). Contenidos, estructuras, creadores e intérpretes.....	113
3.6.2. La ciberradio, el podcasting y los radiodramas.....	121
3.6.3. Certámenes, Concursos, Premios y Congresos.	124
CAPÍTULO 4 - Análisis de contenido	129
4.1. Descripción de las técnicas estadísticas aplicadas	130
4.2. Descripción de los datos.....	131
4.2.1. Datos generales de las unidades de registro	132
4.2.2. Datos generales de los radiodramas.....	135
4.2.3. Datos de las unidades de registro y de los radiodramas por periodos y etapas históricas	143
4.2.3.A. Primer periodo: 1924 – 1939	144
4.2.3.B. Segundo periodo: 1940 – 1975	148
4.2.3.C. Tercer periodo: 1976 - 1987.....	157
CAPÍTULO 5 - Análisis morfológico descriptivo	171
5.1. <i>María</i> (Machado, 1963).	172
5.1.1. Ficha.	172
5.1.2. Contextualización.....	172
5.1.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	173
5.1.4. Análisis.....	176
5.1.4.A. La protagonista es un efecto sonoro.	176
5.1.4.B. Actores humanos y no-humanos.	177
5.1.4.C. El espacio y el tiempo a través del sonido.	179
5.1.4.D. Una historia casi sin palabras.	181
5.1.5. Resumen.....	182
5.2. <i>Tragedia negra para voces blancas</i> (Machado, 1969).	183
5.2.1. Ficha.	183
5.2.2. Contextualización.....	183
5.2.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	184
5.2.4. Análisis.....	187
5.2.4.A. La temática.....	188
5.2.4.B. El protagonista y los demás actantes.....	189
5.2.4.C.- La ubicación espacial.....	194

5.2.4.D. La temporalidad de las acciones.....	195
5.2.5. Resumen.....	196
5.3. <i>José, el hombre música</i> (Medina, 1974).....	197
5.3.1. Ficha.	197
5.3.2. Contextualización.....	197
5.3.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	197
5.3.4. Análisis.....	199
5.3.4.A. El protagonista: José.	200
5.3.4.B. Decorados y personificaciones sonoras.....	201
5.3.4.C. La integración social.....	202
5.3.4.D. Narrador omnisciente y omnipresente.	204
5.3.5. Resumen.....	204
5.4. <i>El hombre de Praga</i> (Farias, 1975).	206
5.4.1. Ficha.	206
5.4.2. Contextualización.....	206
5.4.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	206
5.4.4. Análisis.....	208
5.4.4.A. Paralelismos y diferencias con <i>La metamorfosis</i>	208
5.4.4.B. La habitación de Frank, lo cotidiano y la posada de la muerte.....	210
5.4.4.C. La sociedad y su representación.	212
5.4.5. Resumen.....	214
5.5. <i>La imagen en el espejo</i> (Diosdado, 1979).....	215
5.5.1. Ficha.	215
5.5.2. Contextualización.....	215
5.5.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	215
5.5.4. Análisis.....	217
5.5.4.A Inquisición y religión.	217
5.5.4.B. La falta de libertad, la soledad y la muerte.....	218
5.5.4.C.- El silencio.	220
5.5.4.D.- Funciones de los personajes.....	222
5.5.5. Resumen.....	223
5.6. <i>El contestador</i> (Pécker y Faraco, 1982).....	225
5.6.1. Ficha.	225
5.6.2. Contextualización.....	225
5.6.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	226
5.6.4. Análisis.....	228

5.6.4.A. El contestador automático como personaje.....	228
5.6.4.B. La sensación de soledad.....	229
5.6.4.C. Falso diálogo.	229
5.6.4.D. Amor a ciegas.....	231
5.6.4.E. El teléfono.	232
5.6.5. Resumen.....	233
5.7. <i>El juego de las perdices</i> (Diego López, 1984).	235
5.7.1. Ficha.	235
5.7.2. Contextualización.....	235
5.7.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	236
5.7.4. Análisis.....	237
5.7.4.A. El final de la liturgia.....	238
5.7.4.B. La figura del cura y la imagen de la mujer.	240
5.7.4.C. La cinegética y los efectos sonoros.	242
5.7.4.D. Basado en hechos reales.....	244
5.7.5. Resumen.....	245
5.8. <i>Usted tiene que aprender inglés "ya"</i> (Barral, 1989).....	247
5.8.1. Ficha.	247
5.8.2. Contextualización.....	247
5.8.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	247
5.8.4. Análisis.....	249
5.8.4.A. Personajes y características de sus voces.	249
5.8.4.B. La imagen de lo inglés.	252
5.8.4.C. Un relato iterativo en tiempo real y ficticio.	254
5.8.4.D. De narrador omnisciente a narrador protagonista.	255
5.8.5. Resumen.....	257
5.9. <i>Herederos del Tiempo</i> (Volpini, 1998).	258
5.9.1. Ficha.	258
5.9.2. Contextualización.....	258
5.9.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	259
5.9.4. Análisis.....	260
5.9.4.A. El papel del narrador.....	260
5.9.4.B. Los personajes.....	262
5.9.4.C. La complejidad del tiempo narrativo.	263
5.9.4.D. Efectos sonoros cinematográficos.	265
5.9.5. Resumen.....	266

5.10. <i>El Gorrión</i> (Plans, 1999).....	267
5.10.1. Ficha.	267
5.10.2. Contextualización.....	267
5.10.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.....	268
5.10.4. Análisis.....	270
5.10.4.A. El protagonista es el narrador.....	270
5.10.4.B. La familia de Mateo.	271
5.10.4.C. El diluvio, el miedo, la necesidad de huir, el delirio y la realidad.	273
5.10.4.D. El lenguaje literario y el decorado del relato.....	274
5.10.4.E. La temática y la aparición del autor.	275
5.10.5. Resumen.....	276
CAPÍTULO 6 - Entrevistas.....	281
6.1. <i>RNE</i> y sus profesionales.....	282
6.2. Entrevistados.....	283
6.3. Radiodrama en <i>RNE</i> hasta el año 2000.	284
6.4. Los actores y actrices de <i>RNE</i>	287
6.5. Situación del radiodrama en <i>RNE</i> a principios del año 2000.	288
6.6. Radiodrama experimental en España.	290
6.7. Premios radiofónicos.....	292
6.8. Visión sobre el futuro del género radiodrama.	294
CAPÍTULO 7 - Conclusiones	297
CAPÍTULO 8 - Futuras líneas de investigación	301
CAPÍTULO 9 - Fuentes	303
9.1. Bibliográficas: libros, capítulos de libros, tesis, artículos científicos, aportaciones a congresos.	304
9.2. Hemerográficas: artículos en prensa, artículos en revistas especializadas y webgrafía....	309
9.3. Audiográficas.....	314
9.4. Videográficas.....	314
ÍNDICE DE TABLAS.....	316
ÍNDICE DE FIGURAS.....	317
LISTADO DE ACRÓNIMOS	320
ANEXOS	323
1. CAPÍTULO 1 - Introducción.....	323
2. CAPÍTULO 2 - Metodología.....	324
3. CAPÍTULO 3 - Marco teórico y conceptual.....	324
4. CAPÍTULO 6 - Entrevistas.....	354

CAPÍTULO 1 - Introducción

En este primer capítulo de introducción, se expone la necesidad de realizar este estudio sobre el radiodrama y sobre el radiodrama experimental en España. Tras contextualizar el trabajo, se presentan el objeto de estudio y las preguntas de investigación, así como, los objetivos generales y específicos planteados. Se incluye la estructura de la tesis y las normas de estilo para su escritura.

Introducción

1.1. Justificación de la tesis

La radio no ha muerto.

Según el Estudio General de Medios (EGM) de abril 2016 a marzo 2017, casi el 60% de la población de nuestro país escucha la radio más de 100 minutos al día, sumando los oyentes de radio generalista y radio temática, esta principalmente musical. En los últimos 20 años, la radio ha mantenido y ha aumentado su porcentaje de audiencia (EGM, abril-marzo 2017).

EVOLUCIÓN PENETRACIÓN



Figura 1. Evolución penetración oyentes de radio (1997-2017)

Fuente: EGM

Además, durante estos últimos años y con las comodidades que aportan las nuevas tecnologías en la producción, emisión y difusión del género radiofónico que constituye nuestro objeto de estudio, el radiodrama y el radiodrama experimental, se observa un ligero intento de recuperar este especialmente en *Radio Nacional de España (RNE)* y en *Prisa Radio* con plataformas como Podium Podcast.

Radio 3 rinde homenaje a Antonio Buero Vallejo con un radioteatro de 'Historia de una escalera'

- Con motivo del centenario del nacimiento del dramaturgo
- En directo el martes 29 de noviembre a las 20:00 en los Teatros del Canal de Madrid con entrada gratuita hasta completar aforo
- Se podrá escuchar en directo en Radio 3 y ver en streaming a través de la web de la emisora

23.11.2016 | actualización 14h05

Figura 2. Nota de prensa Radio 3

Fuente: RTVE

El radiodrama experimental en España (1923 - 2000) pretende ser un punto de partida para estudiantes, docentes e investigadores que deseen ahondar más en este género radiofónico del que apenas existen referencias teóricas. La idea de investigar sobre este tema surge

precisamente de la falta de documentos que hablen sobre el género y aparece a la hora de plantear la tesina en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) bajo la dirección del profesor D. Pedro Barea Monge. El proyecto de investigación recibe una Beca Predoctoral del Departamento de Universidades del Gobierno Vasco.

El radiodrama o radioteatro, concepto que se ha venido utilizando de manera más habitual en nuestro país y que usaremos como sinónimo de radiodrama a lo largo de este trabajo, ha tenido poca cabida en estudios científicos y se ha confundido en ocasiones con las radionovelas o seriales radiofónicos, siendo estas un subgénero más dentro del radiodrama.

El teatro radiofónico, que surge casi de manera inmediata con la implantación de la radio como medio de comunicación, es el mejor ejemplo de una de las funciones principales del medio invisible, el entretenimiento. Un entretenimiento de calidad que comienza con lecturas de literatura clásica y moderna semi-dramatizadas, con cuentos para pequeños y mayores, con retransmisiones de obras teatrales desde los teatros, interpretaciones de entremeses y sainetes a través del micrófono, adaptaciones de textos teatrales de diversos autores nacionales e internacionales, hasta que llega la necesidad de crear historias exclusivas para la radio. Esta ficción radiofónica utiliza todos los elementos del lenguaje de la radio, esto es, la palabra, la música, el ruido y el silencio. Entre estos radiodramas aparecen ejemplos de programas que transgreden los elementos del lenguaje radiofónico. De tal forma que narran historias prescindiendo de alguno de los elementos o haciendo un uso diferente al habitual. Los radiodramas experimentales son dramáticos que experimentan con estos elementos (Barea, 2004).

Este subgénero del que casi no existen trabajos previos en nuestro país es el objeto de estudio de esta tesis. *El radiodrama experimental en España (1923 - 2000)* completa el vacío histórico que existe en la historia de la radio de España sobre estos programas. Un subgénero lleno de creatividad e imaginación que puede servir de base para futuras producciones radiofónicas en las que se experimente con el lenguaje radiofónico para transmitir ideas y expresar emociones y sensaciones.

En esta tesis revisamos documentación relativa a los dramáticos radiofónicos a nivel internacional y nacional. Es el punto de partida que nos sirve para conocer el origen y posterior desarrollo de los radiodramas, así como, para establecer los precursores de los radiodramas experimentales en el mundo y en España.

De manera complementaria y a través de un análisis de contenido descriptivo, recopilamos y analizamos el origen, desarrollo y desaparición del teatro radiofónico en la programación diaria de las emisoras a través de las parrillas de programación de radio publicadas en los diarios más importantes de nuestro país en diferentes épocas.

Con el análisis morfológico descriptivo de una muestra representativa de diez radiodramas experimentales producidos en España por el ente público *Radio Televisión Española (RTVE)* junto con entrevistas a los profesionales del medio conseguimos definir modelos de radiodrama experimental característicos de este subgénero radiofónico.

1.1.1. Contexto espacial y temporal.

Nuestro trabajo abarca un periodo que va desde el año 1923 hasta el 2000. Desde prácticamente el nacimiento de la radio en España, momento en el que aparecen de manera

puntual los primeros dramáticos radiofónicos, hasta el 2000, año en el que prácticamente apenas se emiten y producen radiodramas. Escogemos principalmente programas emitidos a nivel nacional por emisoras españolas si bien, en el marco teórico y conceptual, revisamos los primeros radiodramas en el mundo y los precursores internacionales de radiodramas experimentales.

En 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, comienzan las emisiones radiofónicas regulares. Las revistas publicadas por las propias emisoras adelantan las parrillas de programación tanto de las radios españolas como las de otros lugares como Roma, París o Londres (Anexo A). *Unión Radio*, *Radio Bilbao* y *Radio Barcelona*, por ejemplo, ya emitían entre dos y cinco horas diarias.

En estos primeros años de la radio en nuestro país, la música era el contenido principal. Todos los géneros musicales tenían cabida en las ondas: música clásica, ópera, zarzuela, flamenco, jazz... Las retransmisiones musicales en directo desde los teatros eran habituales. Destacamos la aparición progresiva de conferencias y charlas formativas y educativas que en la mayoría de las ocasiones giraban en torno a la música. La principal función de la radio en estos primeros años fue la de entretener. La lectura dramatizada de textos, especialmente cuentos, ante el micrófono es el origen del radiodrama.

Las revistas especializadas publicadas por las propias emisoras son fuentes principales para la obtención de datos de relevancia, así como, las parrillas de programación radiofónica publicadas en diferentes periódicos que nos permiten recabar más información sobre las emisiones de los radiodramas en esta primera época de la radiodifusión española. En este recorrido, abordamos un periodo que va desde 1924, momento en el que localizamos en las parrillas de programación los primeros radiodramas, hasta 1985, año en el que dejan de publicarse las parrillas de programación de la radio en la prensa generalista de tirada nacional.

La radionovela de la *Sociedad Española de Radiodifusión (SER)*, *La saga de los porretas* escrita por Eduardo Vázquez¹ y que se emitió desde 1976 hasta 1988 es uno de los últimos registros que nos encontramos en nuestro análisis.



Figura 3. Cintas magnetofónicas de *La saga de los porretas*

Fuente: www.todocoleccion.net

¹ Eduardo Vázquez es guionista también del serial *Matilde*, *Perico* y *Periquín* de la década de los 50.

El estudio de los radiodramas experimentales nos traslada hasta el certamen Premio Italia. Un certamen internacional en el que se premia sobre todo la calidad creativa y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Al Premio acuden programas de radio (también de televisión e internet) creados y producidos por profesionales de prestigio de diferentes emisoras de ámbito internacional. Acotamos nuestro estudio a los radiodramas producidos por *Radio Nacional de España*, con un alto grado de experimentación, pensados para ganar en la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia. El primer programa que *RNE* envía es en 1963 y el último que analizamos es de 1999.

Actualmente se observa un ligero interés por recuperar de algún modo los radioteatros. La emisión de radio a través de internet abre nuevas vías para captar oyentes y la radio se escucha a la carta. Los programas quedan digitalizados y se cuelgan en las páginas webs para que el usuario decida cuándo es el mejor momento para escucharlos. Por eso, hemos incluido un epígrafe en el que mencionamos estas nuevas formas de creación radio-dramática.

1.2. Objeto de estudio y preguntas de investigación.

Nuestro objeto de estudio es el radiodrama experimental en España, un subgénero del radiodrama o radioteatro. El Radiodrama Experimental es un programa de radio que según la Real Academia de la Lengua “tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras” a través de los elementos característicos propios del lenguaje de este medio de comunicación: la palabra, la música, el ruido y el silencio.

Las principales preguntas de investigación que nos planteamos para abordar el objeto de estudio son las siguientes:

¿En qué momento de la historia surgen los radiodramas? ¿Y los radiodramas experimentales?

¿Quiénes son los precursores de estos programas radiofónicos en el mundo y en España?

¿Cuáles son las producciones nacionales de radiodrama experimental más prestigiosas?

¿Cuáles son las características morfológicas de los radiodramas experimentales en España?

Un trabajo que se completa con fragmentos de guiones radiofónicos, tanto de precursores nacionales e internacionales, así como todos aquellos que hemos considerado de suma importancia para poder dar respuesta a nuestras preguntas de investigación.

1.3. Objetivos.

El objetivo general de *El radiodrama experimental en España (1923 - 2000)* es analizar la idiosincrasia del radiodrama experimental en nuestro país y definir los modelos de representación característicos del subgénero a través del análisis de piezas.

Y como objetivos específicos planteamos los siguientes:

- 1.- Establecer un marco teórico sobre el radiodrama y el radiodrama experimental en España.
- 2.- Analizar la historia del género radiodrama en nuestro país a través de las parrillas de programación radiofónica publicada en prensa.
- 3.- Estudiar a fondo la forma y el contenido de diez radiodramas experimentales producidos por *RNE* y enviados a la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia en diferentes décadas.
- 4.- Conocer el proceso de producción, grabación y realización de los radiodramas experimentales analizados.

1.4. Estructura de la tesis doctoral y escritura.

En un primer bloque y tras la portada oficial de tesis de la Universidad Carlos III, incluimos la dedicatoria, los agradecimientos, los contenidos publicados y presentados, el resumen y abstract y el índice general.

Un segundo bloque destinado al contenido de la tesis. *El radiodrama experimental en España (1923 – 2000)* se estructura en ocho capítulos. Cada capítulo irá precedido por una página con el título del capítulo y un resumen del contenido.

Y un tercer bloque, en donde se detallarán las fuentes de referencia, el índice de tablas, el índice de figuras, el listado de acrónimos y los anexos.

Para la redacción del texto utilizamos una fuente de letra legible, clara y sencilla como es Calibri, en un tamaño de fuente:

- Para títulos de capítulos en portada: 14 puntos, en negrita y centrado.
- Para cuerpo de texto resumen de capítulo: 12 puntos, interlineado sencillo y justificado.
- Para títulos de capítulos: 12 puntos, en negrita, alineación a la izquierda.
- Para títulos de epígrafes o secciones: 12 puntos, con tabulaciones según la numeración del epígrafe.
- Cuerpo de la tesis: 11 puntos, interlineado sencillo y justificado.
- Para pies de figuras, tablas, notas y citas: 10 puntos, interlineado sencillo y justificado.
- Utilizaremos formato de papel DIN A4 con los siguientes márgenes:
 - Márgenes superior e inferior: 2,5 cm.
 - Márgenes laterales (izquierdo y derecho): 3 cm.

Los párrafos comienzan sin sangrado y dejamos un espacio simple entre párrafos. Dos líneas blancas entre secciones y las notas a pie de página aparecen sin separación. Las notas se utilizan para añadir información complementaria al texto principal que pudiera ser de interés al lector.

Las tablas y figuras que aparecen a lo largo del trabajo llevan en la parte inferior el número que le corresponde seguido de un título que define su contenido, así como la fuente en la que se localiza.

La lengua para redactar la tesis es el castellano. Si bien, algunos fragmentos de audios analizados o citas aparecerán traducidos del francés o del inglés.

Las normas de estilo para realizar la redacción del trabajo y el sistema de citación son las que establece de manera estándar la Asociación Estadounidense de Psicología (American Psychological Association, APA) en su sexta edición. Elegimos este sistema porque se ha extendido su uso a nivel mundial en la redacción científica de trabajos de investigación en el ámbito de las Ciencias Sociales.

CAPÍTULO 2 - Metodología

En este segundo capítulo, se desarrolla de manera detallada la metodología de investigación utilizada para abordar el objeto de estudio. A través de una triangulación metodológica, en la que se combinan técnicas de carácter cuantitativo (análisis de contenido) y técnicas de carácter cualitativo (revisión documental, análisis morfológico descriptivo y entrevistas), se contrastan datos descriptivos con un análisis más profundo del género del radiodrama experimental.

Metodología

2.1. Técnicas de investigación

La triangulación metodológica es la aplicación de distintas metodologías en el análisis de una misma realidad social (Cea D'Ancona, 1996). Esta estrategia está extendida y aceptada por la mayoría de los teóricos actuales en el ámbito de las Ciencias Sociales (1996; Ruiz Olabuenaga, 2003; Keating y Della Porta, 2013). El uso de varios puntos de referencia para un mismo objeto nos asegura un resultado mejor, por eso hemos optado por una triangulación metodológica en nuestro trabajo. Al respecto, Ruiz Olabuenaga (2003) asegura que:

La triangulación es un intento de promoción de nuevas formas de investigación que enriquezcan el uso de la metodología cuantitativa con el recurso combinado de la cualitativa y viceversa. La razón básica de este recurso estriba en la convicción de que ambos estilos no solo son compatibles sino que el uno puede enriquecer al otro, con lo que se logra una calidad mejor del producto final (p. 327).

Con este objetivo final, combinamos técnicas cuantitativas y cualitativas para conocer nuestro objeto de estudio, el radiodrama experimental. Para ello, realizamos un análisis de contenido dentro de las técnicas de investigación cuantitativas y la investigación documental, el análisis morfológico descriptivo y las entrevistas como técnicas cualitativas.

2.1.1. Revisión documental.

La investigación documental es fundamental para nuestro estudio y nos aporta todos los datos necesarios para establecer una base teórica, conceptual e histórica del género radiodrama en el mundo y en España. Este análisis nos permite averiguar quiénes fueron los primeros autores que experimentaron con los elementos del lenguaje de la radio: los precursores de los radiodramas experimentales.

Al delimitar el campo de investigación a nuestro objeto de estudio, radiodrama experimental, nos encontramos con un vacío histórico y académico, es decir, apenas existen referencias sobre el tema, una de las trabas principales de este trabajo. Por lo tanto, ampliamos el campo de búsqueda al género radiodrama como fundamento de los primeros radiodramas experimentales. Tomamos como sinónimos los siguientes términos: radioteatro, teatro radiofónico, dramáticos radiofónicos y ficción radiofónica.

En esta primera parte del estudio, la delimitación temporal del análisis documental depende de la cobertura geográfica. Por un lado, se realiza una revisión documental a nivel internacional y en este caso, la cobertura temporal se inicia hacia 1900 con la aparición de la radio como nuevo medio de comunicación y abarca hasta 1938 con *La guerra de los mundos* de Orson Welles, uno de los precursores de los radiodramas experimentales en el mundo. Por otro lado, la investigación documental a nivel nacional se inicia hacia 1923, cuando comienzan las primeras emisiones radiofónicas y finaliza en 2017 con un breve repaso a los radiodramas en la actualidad.

Establecemos unas unidades de medida en este análisis descriptivo que nos permiten aproximarnos al comienzo de la aparición de un nuevo género radiofónico, el radiodrama. A modo de guía, las unidades de registro son:

- Lecturas literarias (obras y fragmentos de literatura leída ante el micrófono de la radio)
- Cuentos (narraciones breves infantiles o no, leídas y locutadas con cierta interpretación)
- Obras teatrales (retransmitidas desde el propio teatro y/o emitidas desde los estudios de radio)
- Radiodramas o radioteatros (adaptaciones para radio de obras de teatro y programas originales pensados y escritos para radio)

Las fuentes primarias consultadas en la revisión documental son las primeras publicaciones radiofónicas periódicas que las propias emisoras del momento editaban y que se encuentran en el archivo de la Hemeroteca Municipal de Madrid. A continuación, exponemos con más detalle los títulos y características de cada una de estas revistas que hemos tomado como referencia entre 1923 y 1936. Las presentamos por orden cronológico de publicación:

- *Radio Sport* (1923 - 1936). Dedicada a la radiotelefonía: reglamento, construcción de aparatos de radio, estaciones de radiodifusión, artículos, cursos, noticias, consultas de los lectores y bibliografía. Contiene una gran cantidad de publicidad para la venta de aparatos de telefonía sin hilos, bobinas, lámparas.... De periodicidad mensual², se publica en Madrid y el primer número sale en julio de 1923.
- *Tele-Radio/Radio Ciencia Popular* (1923 - 1926): *Tele-Radio* es el órgano oficial de *Radio Club de España*. Publica su primer número en julio de 1923. El interés de la publicación se centra en la radiotelefonía y sus aspectos radioeléctricos. El 24 de abril de 1926 se fusionan *Tele-Radio* y *Radio Ciencia Popular* (que llevaba publicándose desde 1924³).
- *Radiosola/Radio Barcelona* (1923 - 1927): revista de comunicación iberoamericana. De periodicidad semanal, publicada en Barcelona. La revista dedica la mayor parte de sus páginas a la técnica radiotelefónica: desde la construcción de receptores o válvulas, pasando por el reglamento y la legislación, así como las novedades técnicas. Una parte destacada es la información que publica sobre diferentes estaciones de radio-difusión en España y en el extranjero y las parrillas de programación de estas. El primer número de *Radiosola* se publica en septiembre de 1923. En el número 13 del año II de septiembre de 1924, *Radiosola* pasa a llamarse *Radio Barcelona*. Es el órgano oficial de la Asociación Nacional de Radiodifusión.
- *Radio* (1924 - 1925): revista semanal de divulgación de radio y ciencias afines. De periodicidad semanal publicada en Madrid. Dedicar parte de sus páginas a la publicación de la programación radiofónica, responde a las dudas técnicas del aficionado galenista, cuenta con una sección oficial de la Asociación de Radio Española, noticias de la semana y viñetas cómicas relacionadas con la radio, además de una sección denominada radio-humor. El primer número se publica en noviembre de 1924.

² Algunos números son bimensuales como, por ejemplo, marzo-abril de 1925 o febrero-marzo de 1927.

³ La hemeroteca de Madrid tiene en archivo *Radio Ciencia Popular* de 1926. Esto es, a partir de la fusión con *Tele-Radio*.

- *T.S.H.* (1924 - 1926): órgano de *Radio Madrid* y portavoz de la Federación Nacional de Radio. De periodicidad semanal, publicada en Madrid. El primer número sale en mayo de 1924. *T.S.H.* cuenta con una sección dedicada a la programación semanal de las principales estaciones europeas y españolas; además, ofrece informaciones técnicas sobre radiotelefonía y un consultorio en donde se resuelven problemas técnicos y de construcción de receptores. La revista publica conferencias y noticias sobre la radio en el mundo y en España.
- *Ondas*⁴ (1925 - 1936): órgano oficial de *Unión Radio* y posteriormente de la *Unión de Radioyentes*. Adherida a la Asociación Española de la Prensa Técnica. De periodicidad semanal, publicada en Madrid, aparece el 16 de junio de 1925 coincidiendo con la inauguración oficial de la emisora radiofónica madrileña *Unión Radio*. La revista recoge la programación de las emisoras de Unión Radio y se hace eco de las noticias más relevantes relacionadas con la radio en el mundo y en España.
- *Radio Catalana* (1925): órgano oficial de la emisora *Radio Catalana*. De periodicidad semanal, publicada en Barcelona. Cuenta con una sección sobre programación, aporta información para mejorar los aparatos de radio e incluye una sección en donde se consultan dudas sobre telefonía, sobre la radiotransmisión o recepción y sobre temas de electricidad. Dedicar algunas páginas a charlas sobre moda para mujeres.

Todas las publicaciones llevan insertos de publicidad principalmente relacionada con material radiotelefónico.



Figura 4. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *Radio Sport*
Fuente: *Radio Sport*. Hemeroteca Municipal de Madrid.

⁴ La revista *Ondas* se encuentra digitalizada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Falta el año 1928, que sí está en la Hemeroteca Municipal de Madrid.



Figura 5. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *Tele-Radio*.

Fuente: *Tele-Radio*. Hemeroteca Municipal de Madrid.

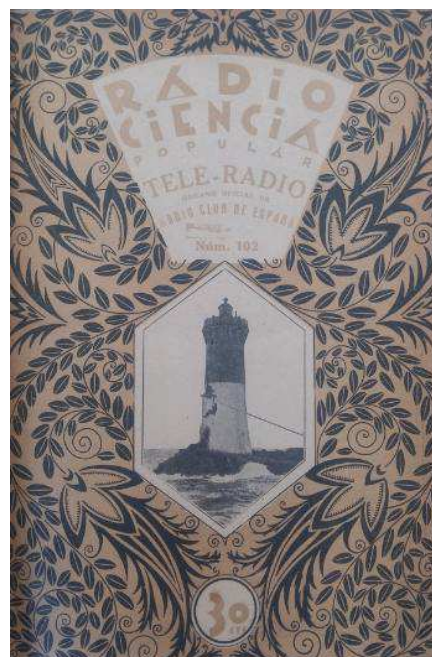


Figura 6. Portada del nº 102 de la revista radiofónica *Radio Ciencia Popular*

Fuente: *Radio Ciencia Popular*. Hemeroteca Municipal de Madrid.

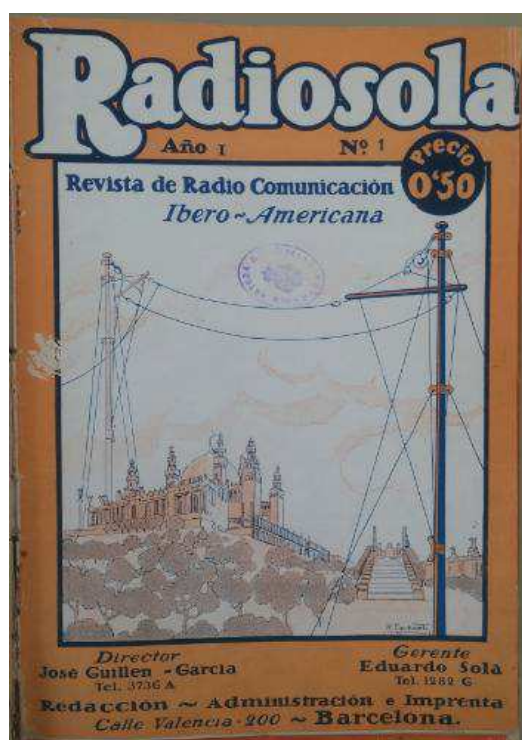


Figura 7. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *Radiosola*

Fuente: *Radiosola*. Hemeroteca Municipal de Madrid.



Figura 8. Portada del nº 13 de la revista radiofónica *Radio Barcelona*

Fuente: *Radio Barcelona*. Hemeroteca Municipal de Madrid.

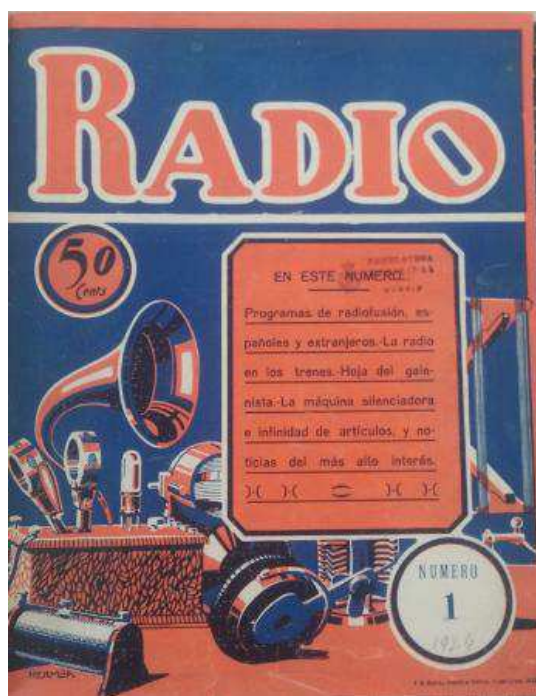


Figura 9. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *Radio*.
Fuente: *Radio*. Hemeroteca Municipal de Madrid.



Figura 10. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *T.S.H.*.
Fuente: *T.S.H.* Hemeroteca Municipal de Madrid.



Figura 11. Portada del nº 1 de la revista radiofónica *Ondas*
Fuente: *Ondas*. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y Hemeroteca Municipal de Madrid.

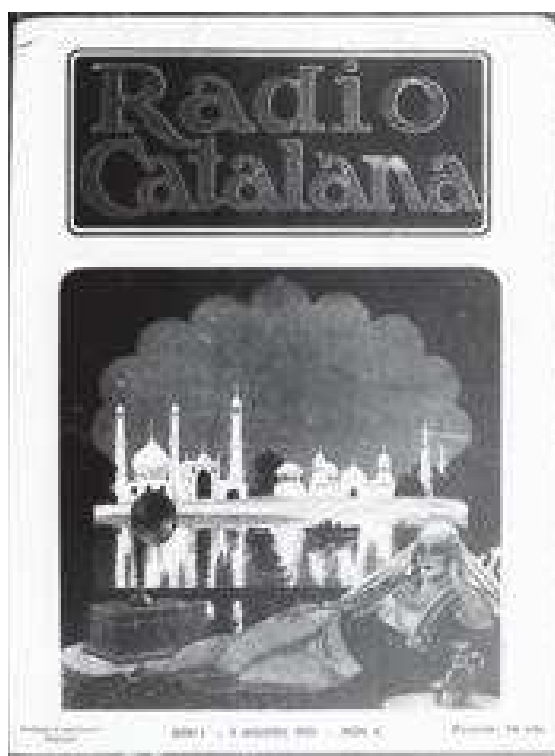


Figura 12. Portada del nº 8 de la revista radiofónica *Radio Catalana*
Fuente: *Radio Catalana*. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Otro de los obstáculos de este análisis documental está en que no existen archivos sonoros de esta primera etapa histórica de la radio que nos permitan aportar más detalles sobre la sonoridad de los programas de nuestro interés. Las primeras grabaciones radiofónicas en España se realizan con la llegada del magnetófono en de la década de los 50 (Balsebre, 2001). Aún así, no siempre se archivaban todas las grabaciones realizadas por motivos económicos⁵ (Ginzo y Rodríguez Olivares, 2004).

Visualizamos en la Filmoteca Española la película *Pasos de angustia*, de 1957, dirigida y escrita por el entonces redactor-jefe de *RNE*, Clemente Pamplona, e interpretada por Federico Muelas y Jesús Vasallo, basada en el guion radiofónico *Pasos* de Antonio Calderón, uno de los precursores del radiodrama experimental en España.

Recabamos datos sobre las parrillas de programación radiofónica en España para realizar un análisis de contenido cuantitativo que detallamos en este mismo capítulo. Como partida necesitábamos periódicos de nuestro país que publicaran las programaciones de diferentes emisoras desde 1923 hasta el 2000⁶. Esta muestra temporal se divide en tres etapas principales: 1924-1939, 1940-1975 y a partir de 1976. Para cada etapa elegimos un periódico: *El Sol* para la primera, para la segunda *El Correo Español-El Pueblo Vasco*⁷ y para la tercera *El País*. Acudimos a la Hemeroteca de la Diputación Foral de Vizcaya en Bilbao⁸ en donde se encuentran estos periódicos microfilmados y en papel y, durante tres meses de manera diaria, recogemos datos para su análisis.

Dentro de la investigación documental y como fuentes primarias son también esenciales las revisiones de tesis, libros, capítulos de libros, artículos de revistas académicas, ponencias y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales que han estudiado el radiodrama y el radiodrama experimental. Hemos utilizado diferentes bases de datos nacionales e internacionales, la mayoría de ellas consultadas a través de la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid (JCR, ISI, SCOPUS, LATINDEX, EuroPCom, FIAF, EBSCO, ISOC, DIALNET y CSIC) para buscar artículos y libros de referencia sobre la materia. Los idiomas en los que hemos recuperado los documentos han sido el castellano, el inglés y el francés.

Destacamos la información obtenida del fondo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y de los archivos del Centro de Documentación de *RNE*, tanto del departamento de Documentación Escrita: hemeroteca, biblioteca y archivo histórico como del Archivo Sonoro: palabra y dramáticos. Gracias a este Centro de Documentación y cruzando datos de otras fuentes (libros, notas en diarios, notas de agencias y entrevistas personales) logramos establecer de manera cronológica la participación de *RNE* en el Premio Italia en la categoría de radio. Con esta información, elegimos los diez radiodramas experimentales que constituirán la muestra sobre la que se aplicará el análisis morfológico descriptivo.

Por último, realizamos una búsqueda documental a través de las fuentes citadas a lo largo de este epígrafe para la preparación de las entrevistas personales realizadas a profesionales del

⁵ Las cintas magnetofónicas tenían un precio elevado, según la que fuera hasta 2015 directora de Gestión de Contenidos de *Prisa Radio*, Ángeles Afuera, y se regrababan otros programas en la misma cinta.

⁶ Es el periodo propuesto para el análisis pero el periódico *El País* deja de publicar la programación radiofónica a partir de agosto de 1987.

⁷ El resto de periódicos de tirada nacional de la época no publican las parrillas radiofónicas. *El Correo Español-El Pueblo Vasco* recoge las programaciones de emisoras nacionales.

⁸ Época en la que el estudio se realiza bajo la dirección del profesor D. Pedro Barea en la Universidad del País Vasco UPV/EHU. No hay hemerotecas on-line.

medio, expertos en nuestro objeto de estudio. El objetivo es conocer el perfil y el trabajo realizado por estas personas para poder obtener el resultado más óptimo en sus respuestas.

2.1.2. Análisis de contenido

La historia del radiodrama en España se caracteriza por un importante vacío histórico que hace necesario estudios como este para recopilar y analizar el origen, desarrollo y desaparición de este género radiofónico. Para poder realizar esta descripción histórica, recurrimos a la prensa, a su sección de programación radiofónica. Desde la aparición de la programación radiofónica en prensa (1924) hasta el momento en el que deja de publicarse esta sección (1987).

Para afrontar esta descripción cronológica de una manera sistemática y cuantitativa (Berelson, 1952; Krippendorff, 1990), la metodología que vamos a utilizar es el análisis de contenido.

El análisis de contenido está considerado como una de las metodologías más importantes de la investigación sobre comunicación. Su misión consiste en estudiar rigurosa y sistemáticamente la naturaleza de los mensajes que se intercambian en los actos de comunicación (1990, p 282).

El objetivo principal es el desarrollo y la evolución del radiodrama en las emisiones nacionales de las principales radios españolas. Se trata de una investigación histórica a través de un análisis de contenido cuantitativo que toma como base la programación radiofónica publicada en la prensa diaria.

Las unidades de registro de nuestro interés son las mismas que para la revisión documental:

- Lecturas literarias (obras y fragmentos de literatura leída ante el micrófono de la radio)
- Cuentos (narraciones breves infantiles o no, leídas y locutadas con cierta interpretación)
- Obras teatrales (retransmitidas desde el propio teatro y/o emitidas desde los estudios de radio)
- Radiodramas o radioteatros (adaptaciones para radio de obras de teatro y programas originales pensados y escritos para radio)

El título de cada registro, su ubicación en la programación y el tiempo de emisión, nos proporcionan la cantidad de información suficiente para realizar una descripción cronológica de la presencia de los programas dramáticos en radio.

2.1.2.A. Diseño de la ficha de identificación.

A través de la ficha de identificación, informamos, identificamos y ubicamos los radiodramas emitidos por diferentes emisoras de radio de ámbito nacional y que están publicados en la sección de programación radiofónica de los diarios elegidos.

A continuación pasamos a definir y determinar las diferentes categorías de nuestro análisis:

I. Información.

Esta categoría recoge contenido de tipo descriptivo referente a:

I.1.- Diario

Periódico que estamos analizando según el periodo. Los números de codificación utilizados se relacionan con: 1. - *El Sol*; 2. - *El Correo Español - El Pueblo Vasco*; 3. - *El País*.

I.2.- Fecha

Es la fecha de análisis.

I.3.- Páginas

Se refiere al número completo de páginas del diario.

I.4.- Día

Es el día de la semana al que corresponde la fecha de análisis.

I.5.- Sección

Es la denominación concreta de la sección de programación radiofónica en cada uno de los diarios (*El Sol* nombra a esta sección "T.S.H." y "Programas de Radio", *El Correo Español - El Pueblo Vasco* las denomina como "Agenda Local Radio Bilbao", "Radio Bilbao" y "Programas de Radio" también y "Radio" en *El País*).

I.6.- Página

Indica la página del periódico en la que aparece la sección de programación sobre radio.

II. Identificación

Tras conocer toda la información relacionada sobre el diario analizado, identificamos la emisora y la pieza dramática que aparece en la programación.

II.1.- Emisora

Es la cadena que emite el radiodrama.

II.2.- Título (subtítulo)

Refiriéndose al título del programa dramático que aparece impreso. En el caso de que aparezca un subtítulo u otros datos que aporten información sobre el título, se incluirán en esta columna.

II.3.- Clasificación

Clasificamos los programas a través de los títulos en:

- Lecturas literarias (obras y fragmentos de literatura leída ante el micrófono de la radio)
- Cuentos (narraciones breves infantiles o no, leídas y locutadas con cierta interpretación)

- Obras teatrales (retransmitidas desde el propio teatro y/o emitidas desde los estudios de radio)
- Radiodramas o radioteatros (adaptaciones para radio de obras de teatro y programas originales pensados y escritos para radio)

III. Ubicación

Servirá para situar el programa mencionado dentro de la programación radiofónica que aparece impresa en el diario y su duración.

III.1.- Programación

Ubica la pieza radioteatral en el entorno de la programación que ofrece la emisora. Se incluye:

III.1.1.- Anterior

Se refiere al programa anterior a la emisión del radiodrama que hemos catalogado, siguiendo la tipología de géneros de programas de Martí (1990)⁹, en: informativos, musicales, de entretenimiento, dramáticos y otros (se incluyen todos aquellos programas que no encajan en la tipología anterior).

III.1.2.- Posterior

Es el programa inmediatamente posterior al radiodrama analizado. Se sigue la misma clasificación de familias de géneros anterior.

III.2.- Hora

Sitúa el horario de emisión del programa dramático. Se recoge la hora de comienzo y la hora de finalización de la pieza.

III.2.1.- Comienzo

Es la hora en la que se inicia la emisión. Se establecer la franja horaria en la que se emite el radiodrama: mañana (de 06:00 a 11:59h), mediodía (de 12:00 a 15:59h), tarde (de 16:00 a 19:59h), noche (de 20:00 a 00:59h) y madrugada (de 01:00 a 05:59h).

III.2.2.- Final

Hora en la que se da por finalizada la emisión del programa concreto a analizar.

III.3.- Duración

Es la contabilización en minutos de la duración total del dramático en antena.

IV.- Otros

Se incluyen datos de interés que no pertenezcan a ninguna de las columnas.

⁹ Excepto la familia de géneros mixto.

2.1.2.B. Justificación muestral y temporal

A continuación detallamos la metodología seguida para recoger los datos en las fichas de identificación diseñadas. En primer lugar, definimos un universo temporal y un universo de medios representativos de donde vamos a obtener la información.

La selección de los universos es la siguiente:

Universo temporal: los periodos elegidos se relacionan con los acontecimientos históricos que se suceden en el ámbito nacional y que marcan diferentes épocas.

Este universo temporal son tres periodos que abarcan cada uno de ellos tres etapas históricas importantes en España.

Los periodos globales son los siguientes:

1. – 1924 – 1939
2. – 1940 – 1975
3. – A partir de 1976

El primer periodo engloba tres etapas históricas de gran relevancia: la dictadura de Primo de Rivera hasta 1931, la proclamación y el desarrollo de la II República entre 1931 y 1936 y la Guerra Civil española entre 1936 y 1939.

La segunda división histórica realizada abarca tres épocas importantes, todas ellas relacionadas con el franquismo: la autarquía de 1939 a 1950, tiempo de postguerra de 1950 hasta 1960 momento de apertura hacia los países del exterior y de 1960 a 1975 periodo en el que se pasa de un desarrollo económico importante a crisis, finalizando el régimen con la muerte de Franco.

El último periodo consta de tres etapas: de 1976 a 1978, tránsito hacia la democracia hasta la aprobación del texto constitucional, desde 1978 hasta 1982 como momento de normalización del país en el ámbito político y a partir de 1982 con los socialistas al frente.

Para cada uno de los tres periodos principales se elige un diario representativo con sección destinada a la programación radiofónica.

Universo de medios: la prensa diaria más representativa de las épocas a investigar establecidas que contiene una sección destinada a la programación radiofónica.

Los diarios son:

1. – *El Sol* (1924 – 1939)
2. – *El Correo Español – El Pueblo Vasco* (1940 – 1975)
3. – *El País* (A partir de 1976)

El Sol, como diario independiente de la mañana, es fundado por Nicolás Urgoiti en 1917. Desaparece tras la Guerra Civil (Cruz Seoane, 1996). Este periódico publica la programación radiofónica de las emisoras más importantes a nivel nacional durante el periodo establecido. El interés de *El Sol* en promocionar la radio se produce porque la propia familia Urgoiti es propietaria de *Unión Radio* constituida el 19 de diciembre de 1924 (Balsebre, 2001).

El Correo Español – El Pueblo Vasco surge de la fusión en 1939 de los diarios *El Correo Español* y *El Pueblo Vasco*. El primero fundado en 1937 y el segundo en torno a 1910 (Sánchez-Tabernero, 1989). Este diario de la mañana, editado en Bilbao, tiene una sección dedicada a la programación de radio durante 1940 y 1975. Aunque es un periódico regional, ha sido elegido para nuestra investigación porque el resto de diarios de difusión nacional que se editan en esta época, *ABC*, *Arriba*, *Ya* o *Pueblo*, no publican la sección que nos interesa. *El Correo Español – El Pueblo Vasco* nos facilita información de emisoras nacionales.

El País es uno de los diarios más importantes no solo en el ámbito nacional sino también en el resto del mundo. Este diario independiente de la mañana fundado por José Ortega Spottorno en 1976 y dirigido hasta 1988 por Juan Luis Cebrián (Álvarez, 1989 y Cruz Seoane 1996), nos servirá para recoger los datos de los programas dramáticos publicados en la sección de programación radiofónica.



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Figura 13. Primera portada de *El Sol*
 Figura 14. Primera portada de *El Correo Español-El Pueblo Vasco*
 Figura 15. Primera portada de *El País*

El universo temporal que analizamos abarca 77 años de la historia de España. Si cada año tuviéramos que revisar los 365 ejemplares publicados del periódico elegido para cada época estaríamos hablando aproximadamente de 28.100 parrillas de programación radiofónica. Dada la naturaleza del estudio, nuestros objetivos de investigación y teniendo en cuenta los recursos, humanos y económicos de que disponemos, optamos por establecer unidades de muestreo, esto es, las unidades del universo observado que serán analizadas (Abela, 2002) y que representan al universo.

Para la selección de la muestra, recurrimos a los científicos americanos Riffe, Aust y Lacy (1993) que usan para sus estudios en prensa semanas compuestas y semanas cronológicas. Tras sus investigaciones, concluyen que, para un universo de seis meses de ediciones, una semana compuesta es tan eficiente como cuatro semanas para representar al universo. Los autores, Riffe, Aust y Lacy (1993), afirman que: “En consecuencia, dos semanas compuestas

ofrecerían estimaciones confiables sobre las noticias locales para todo un año de ediciones periódicas” (p. 139).

Siguiendo estas conclusiones y adaptándolas a nuestro caso, establecemos dos semanas compuestas por año para obtener una muestra representativa. Tomamos como base el muestreo no probabilístico de semanas compuestas (Lozano, 1994) y le añadimos una variante para que se cumplan dos premisas:

- Todos los días de la semana, de lunes a domingo, aparecen representados por igual.
- Se representa el intervalo de año más amplio posible siguiendo un método sistemático.

Esta variante al muestreo no probabilístico de semanas compuestas consiste en utilizar un incremento de 22 días a partir de la primera fecha que elegimos para analizar. Este incremento (ni menor, esto es 22 días menos 7 días que componen una semana, ni mayor, 22 días más 7) es el único que nos permite obtener dos semanas compuestas y cronológicas a lo largo de un año. Por lo tanto, tenemos catorce semanas a lo largo de un año con un día de cada una de ellas en nuestra muestra. Si bien, el método supra valora los meses de abril, junio y septiembre con dos días de muestra cada mes e infravalora el mes de diciembre, que no queda representado, como observamos a continuación en las semanas compuestas obtenidas.

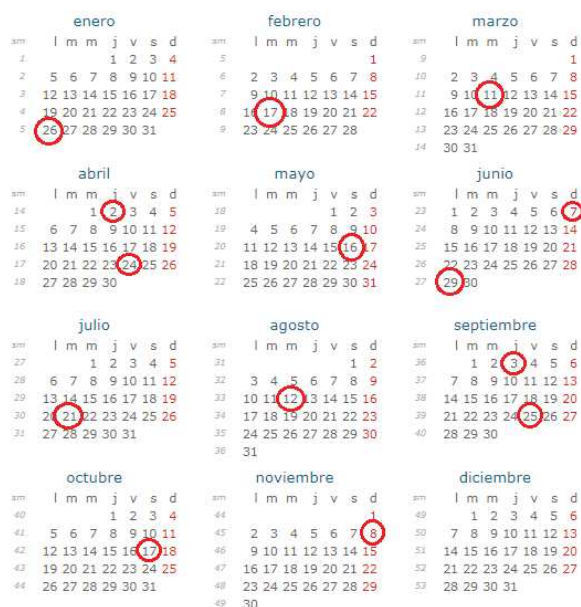


Figura 16. Muestreo no probabilístico de dos semanas compuestas al año con incrementos de 22 días.
Ejemplo del año 1925

La elección de la muestra se realiza de la siguiente manera:

En primer lugar, escogemos el día con el que empezamos. Tras revisar las programaciones de radio publicadas en el diario *El Sol* en 1924, nos encontramos que la primera unidad de registro para analizar es el domingo 29/06/1924.

Realizamos un incremento de 22 días a esta primera fecha, esto es 7 días que componen una semana X 3 semanas + 1 día, para localizar el segundo día de nuestra primera semana compuesta. Es un lunes.

A este día, volvemos a realizar un incremento de 22 días. Conocemos el tercer día de la primera semana compuesta. Es un martes. Y así, sucesivamente hasta completar dos semanas, de lunes a domingo, a lo largo de este primer año de análisis.

Con esta unidad de muestreo se analizan todos los años desde junio de 1924 hasta agosto de 1987 cuando *El País* deja de publicar la programación radiofónica.

Las fechas de las dos semanas compuestas para todos y cada uno de los años a analizar son:

DOS SEMANAS COMPUESTAS/AÑO	
Ej. 1945	Incremento 22 días
1	26 / 01 / 45
2	17 / 02 / 45
3	11 / 03 / 45
4	02 / 04 / 45
5	24 / 04 / 45
6	16 / 05 / 45
7	07 / 06 / 45
8	29 / 06 / 45
9	21 / 07 / 45
10	12 / 08 / 45
11	03 / 09 / 45
12	25 / 09 / 45
13	17 / 10 / 45
14	08 / 11 / 45

Tabla 1. Ejemplo de dos semanas compuestas por año

2.1.3. Análisis morfológico descriptivo

El análisis morfológico descriptivo es una de las técnicas cualitativas de investigación más útil para el estudio del contenido y estructura del discurso y nos permite realizar una labor de interpretación del objeto que nos interesa: los radiodramas experimentales.

Los análisis cualitativos estudian un individuo o una situación, unos pocos individuos o unas reducidas situaciones (Ruiz Olabuenaga, 2003). En nuestro caso, se trata de un universo de 28 producciones radiodramáticas de *RNE* presentadas a diferentes ediciones de la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia. El análisis morfológico descriptivo se realiza sobre una muestra de 10 de estos programas como detallamos en los siguientes epígrafes.

De acuerdo con Propp (1987), la morfología entendida como estudio de las formas se aplicaría al análisis del relato permitiendo definir categorías funcionales y actanciales comunes.

2.1.3.A. Diseño del protocolo de análisis

En el análisis morfológico descriptivo analizamos rasgos morfológicos de los programas radiofónicos elegidos, considerando elementos como la lógica de la fábula y de los personajes que la integran. Se tomarán en consideración categorías provenientes de la narratología y la filosofía del discurso.

Para llevar a cabo el análisis morfológico descriptivo, realizamos escuchas de los audios de los radiodramas experimentales (Anexo A) y transcribimos aquellos fragmentos de audio que son de nuestro interés.

2.1.3.B. Justificación muestral y temporal

La participación de *RNE* en el certamen internacional Premio Italia en su categoría de dramático radiofónico es el universo del que obtenemos una muestra de radiodramas experimentales lo suficientemente representativa para realizar el análisis morfológico descriptivo.

Respecto al universo temporal, limitamos el estudio desde el primer programa enviado por *RNE* a esta categoría en 1963 hasta el año 2000, abarcando así un periodo de 37 años, que vamos a separar por décadas para la elección muestral:

- Década de los 60
- Década de los 70
- Década de los 80
- Década de los 90

Durante este tiempo, *RNE* ha participado en la categoría de dramático del Premio Italia con 28 programas. De estos 28 radiodramas experimentales hemos elegido 10 para realizar un estudio más exhaustivo. El muestreo se orienta a la selección de aquellas unidades y dimensiones que garanticen mejor la cantidad y la calidad de la información, sin obedecer a unas reglas fijas (Ruiz Olabuenaga, 2003). Sin embargo, se nos hacen imprescindibles la primera producción presentada al certamen, *María* de Leocadio Machado por ser finalista en el Premio Italia de Radiodifusión en 1963, *Usted tiene que aprender inglés "ya"* de Concha Barral que recibió la mención especial del jurado en 1989 y *Herederos del tiempo* de Federico Volpini ganadora del certamen en la categoría de dramático en 1998. Ninguno más de los 28 dramáticos presentados por *RNE* han recibido galardón en este premio y, por lo tanto, el resto de programas experimentales que vamos a investigar han sido elegidos al azar como representantes de la década en la que se enviaron al certamen. Se trata de un muestreo probabilístico (Lozano, 1994, Ruiz Olabuenaga, 2003)

La muestra de radiodramas experimentales por décadas es la siguiente:

En la década de los 60, se presentaron al Premio Italia de Radio tres trabajos del mismo autor. Se han elegido dos, los más dispares en el tiempo, para poder observar las variaciones comparativas: *María* de 1963 y *Tragedia negra para voces blancas* de 1969.

En los 70, participaron diez programas. Hemos optado por tres de ellos: *José, el hombre música* (1974) de Agustín Medina, *El hombre de Praga* (1975) de Juan Farias y *La imagen en el espejo* (1979) de la dramaturga Ana Diosdado.

En la década de los 80, constan también diez dramáticos. Hemos seleccionado: *El contestador* (1982) de Beatriz Pécker y Carlos Faraco, *El juego de las perdices* (1984) de Luis de Diego López y *Usted tiene que aprender inglés “ya”* (1989) de Concha Barral.

En los 90, RNE envió al Premio cuatro programas. Hemos elegido: *Herederos del tiempo* de Volpini por ser ganador en 1998 en la categoría de dramático y *El Gorrión* (1999) de Juan José Plans por su reconocido prestigio como escritor.

AÑO	TÍTULO	AUTOR/@S	DIRECTOR@	GALARDÓN
1963	<i>María</i>	Leocadio Machado	Domingo Almendros	Finalista
1969	<i>Tragedia negra para voces blancas</i>	Leocadio Machado	Leocadio Machado	---
1974	<i>José, el hombre música</i>	Agustín Medina/Enrique Villalobos	Carlos Infante	---
1975	<i>El Hombre de Praga</i>	Juan Farias/Tomás Marco	Carlos Infante	---
1979	<i>La imagen en el espejo</i>	Ana Diosdado/Tomás Marco	Pedro Amalio López	---
1982	<i>El Contestador</i>	Beatriz Pécker/Carlos Faraco	Eduardo Sánchez	---
1984	<i>El juego de las perdices</i>	Luis de Diego López	Rafael Samaniego	---
1989	<i>Usted tiene que aprender inglés, “ya”</i>	Concha Barral	---	Mención Especial
1998	<i>Herederos del tiempo</i>	Federico Volpini	Eduardo Sotillos	Ganador
1999	<i>El Gorrión</i>	Juan José Plans	Juan José Plans	---

Tabla 2. Muestra de Radiodramas Experimentales

Fuentes: Base de datos de RNE, entrevistas del Archivo Sonoro de RNE, Munsó Cabús (1988), El País, El Mundo, ABC, Agencia EFE y www.prixitalia.rai.it.

La documentación sobre los casos estudiados proviene de las bases de datos documentales del Centro de Documentación de RNE, tanto del Centro de Documentación Escrita como del Archivo Sonoro. La información se completa con los datos aportados en entrevistas realizadas a directores, autores, técnicos y participantes en la elaboración de los programas dramáticos, así como, en diversas fuentes específicas sobre la radio y en prensa generalista nacional.

2.1.4. Entrevistas

La entrevista es otra de las técnicas de investigación cualitativa que utilizamos en nuestro estudio. Es el mejor modo de recoger de primera mano las vivencias y experiencias de los profesionales de la radio que, de una u otra manera, han participado en la elaboración de radiodramas y, en especial, de los radiodramas experimentales que nos ocupan. Según Keating y Della Porta (2013):

Las entrevistas sirven para profundizar en el conocimiento desde el interior de la comunidad que se estudia. Permite al investigador obtener un conocimiento más completo del papel del individuo como actor social [...]. Las entrevistas se realizarán en diversos momentos durante el trabajo de campo y pueden utilizarse diferentes formatos, según las necesidades del investigador (p. 326).

Hemos realizado entrevistas personales a profesionales de la radio, expertos en radiodramas y creadores de los radiodramas experimentales que constituyen el corpus analizado en esta tesis. Estas entrevistas cumplen con las características que definen a las denominadas entrevistas focalizadas (Fiske, Kendall y Merton, 1998):

- Las personas entrevistadas son protagonistas, bien directores, guionistas, actores, realizadores o productores de los programas radiofónicos que nos ocupan.
- Antes de realizar las entrevistas, conocemos su trabajo.
- Desarrollamos un guion general para todos los entrevistados.
- Dejamos un espacio para la experiencia subjetiva de cada entrevistado con respecto a la obra en la que participa.
- Optamos por preguntas parcialmente estructuradas que permitan al entrevistado expresarse y profundizar en asuntos que le preocupan, siempre dentro del ámbito de la radio y relacionados con el radiodrama y el radiodrama experimental.

Por tanto, nuestras preguntas giran en torno a la situación actual, en el momento de realización de las entrevistas, de los radiodramas y de los radiodramas experimentales, la experiencia personal con estos programas, el Premio Italia y su participación directa o indirecta en este certamen, así como el futuro de este tipo de género en el panorama de la radiodifusión. Abarcamos el conjunto de criterios para la efectividad de la entrevista focalizada: amplitud, especificidad, profundidad y contexto personal (Fiske, Kendall y Merton, 1998) y conseguimos que el entrevistado exponga de manera oral su definición personal de la situación (Ruiz Olabuenaga, 2003). Las entrevistas son grabadas y se transcriben para su estudio. Con todas las respuestas, buscamos puntos de encuentro o desencuentro en los temas de mayor interés para nuestra tesis.

CAPÍTULO 3 - Marco teórico y conceptual

En este tercer capítulo se desarrolla el marco teórico y conceptual del radiodrama y del radiodrama experimental a través de la revisión documental. Se establece el estado de la cuestión del objeto de estudio, se introduce el concepto de radiodrama y se realiza una aproximación histórica a nivel internacional y nacional estableciendo los precursores del radiodrama experimental en el mundo y en España. Se mencionan las producciones que *RNE* ha enviado al certamen internacional Premio Italia como base para obtener la muestra de diez radiodramas experimentales para analizar. El capítulo finaliza con un epígrafe dedicado al radiodrama en la era digital.

Marco teórico y conceptual

3.1. Estado de la cuestión y antecedentes

La radio española está a punto de cumplir su primer centenario, desde la primera emisión de *Radio Barcelona EAJ-1*¹⁰ tras la obtención de la primera licencia oficial en 1924. La atención de los investigadores se ha centrado más en el estudio de otros medios, en especial la televisión y en los últimos años internet, desplazando como objeto de estudio a un medio tan importante como es la radio (Franquet y Marti, 1985; Kagelmann y Wenninger, 1986; Río Pereda, 1996). "Este abandono académico es, en parte, responsable de la invisibilidad de la radio" (Lewis y Booth, 1992, p. 28).

En la postguerra española se inicia un "movimiento de interés por la teorización acerca de la radio como género, como estilo [...]. Se mantiene a la vez la constante preocupación sobre qué deba ser el teatro radiofónico" (Barea, 1988, p. 56). El primer estudio sobre la teoría radiofónica publicado en España es *El arte radiofónico* del norteamericano Robert S. Kieve (1945). En esta obra aparecen unas de las primeras inquietudes sobre las expresiones dramáticas en radio.

La radio no es un medio limitado; es uno de los más flexibles. Su invisibilidad no es un obstáculo; es una ventaja. No debemos preocuparnos de qué argumentos pueden adaptarse a la radio; debemos componer nuestros propios relatos, nuestras propias técnicas... y hacerlos especialmente para la radio (Kieve, 1945, p. 132).

Respecto al interés por la teoría radiofónica y la radio como medio de expresión, el psicólogo, filósofo, pedagogo e investigador alemán Rudolf Arnheim (1980) plantea nuevos caminos para la investigación sobre la percepción auditiva que nacen de sus reflexiones sobre la sonorización del cine mudo. Arnheim habla de la *comedia radiofónica*, de la *obra radiofónica* y de la *radiocomedia* para referirse al radiodrama.

El radiodrama es considerado un género "genuino de la expresión específicamente radiofónica" (Balsebre, 2000, p. 195).

Aunque algunos autores consideren superflua cualquier discusión sobre si existe o no un 'específico radiofónico', lo cierto es que la experimentación radiofónica en los últimos setenta años, más o menos tangible, más o menos interrumpida, ha sistematizado alrededor del radiodrama un código expresivo de tal impresión creativa que ha cimentado un género radiofónico completo. El sistema semiótico del lenguaje radiofónico, de la imagen sonora de la radio, es en el radiodrama un lenguaje genuino [...] El código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico, representa la imagen sonora del radiodrama (2000, p. 177).

¹⁰ EAJ proviene de los códigos de los radioaficionados. La E por España y AJ se llamaba a las estaciones de telegrafía sin hilos. Los diferentes números, hasta un total de quince, son las concesiones expedidas siguiendo el orden de petición, según el Reglamento de la Radiodifusión Española del 14 de junio de 1924.

Otros trabajos dedicados al medio radiofónico recogen fragmentos de ejemplos de textos y espacios dramáticos, así como, apuntes sobre la creatividad y expresión sonora (González Conde, 2001).

Los estudios en el campo de la expresión dramática en radio son escasos. Incluso, la bibliografía sobre radio como medio de comunicación es limitada y, la mayor parte de ella, centrada en aspectos de desarrollo tecnológico. Aunque hay investigaciones sobre contenido radiofónico, estas hacen referencia a la *información* exclusivamente, dejando a un lado el *entretenimiento*, otro de los pilares fundamentales de la radio desde su nacimiento, que queda relegado a epígrafes dentro de algún capítulo sobre programación radiofónica.

A continuación, destacamos los estudios científicos que se ha dedicado en nuestro país al *radiodrama* o *radioteatro*. Respecto al *radiodrama experimental* no tenemos referencias de que se hayan realizado trabajos científicos, salvo el que nos ocupa.

Los estudios realizados, muestran interés por autores concretos, otros se centran en aspectos más técnicos y artísticos de la radio como el radioarte y la mayoría por el subgénero radionovela o seriales radiofónicos.

La radionovela, que es el radiodrama de mayor producción radiofónica en España, ha generado las principales investigaciones en nuestro país. Desde el punto de vista histórico, se han repasado los primeros seriales emitidos en la radio española y, desde el punto de vista expresivo, destacan análisis de la expresividad radiofónica de la radionovela y la relación con otras expresiones literarias como el cómic o la canción popular (Barea, 1987), así como, el objetivo de revalorizar la serie radiofónica como género de ficción a través de diferentes estudios como el serial *Taxi Key* representativa del género policiaco y los programas-concurso de enigmas de la radio española (Arias, 2014).

El interés académico se ha centrado en autores particulares que, de algún modo, destacan en el panorama del radioteatro. Es el caso de la investigación sobre las adaptaciones teatrales a la radio del autor gallego Álvaro Cunqueiro (García Vázquez, 2002) en donde se asegura que fue el único escritor que adaptó el teatro a la radio en España.

Se trata de un hecho aislado y que es debido a múltiples factores. Cunqueiro era colaborador radiofónico habitual y su teatro era de palabras, uno de los códigos más importantes de este medio [...] Era un buen fabulador y contador de historias que usaba un lenguaje popular capaz de despertar la imaginación del oyente (*La Voz de Galicia*, 2002).

Uno de los autores de mayor producción radioteatral fue Guillermo Sautier Casaseca¹¹. Destacan sus seriales radiofónicos *Lo que no muere*, *Ama Rosa*, *Matilde*, *Perico* y *Periquín*, *Dos hombres buenos* y *El criminal nunca gana* de gran éxito entre los radioyentes de la época. Barea (1987) contempla aspectos de narrativa, contenidos, estilo y modos de producción de este autor a través de sus piezas de mayor impacto radiofónico.

Desde otro punto de vista más técnico y con una relación menos directa con el radiodrama, varios trabajos académicos consideran el arte radiofónico dentro de las corrientes artísticas del siglo XX y dentro del proceso comunicativo de la empresa informativa. Destacan las aplicaciones artísticas del lenguaje radiofónico como arte sonoro y arte electrónico en donde cobran importancia las tecnologías de transcripción y transmisión (Iges, 1997). En esta línea, se

¹¹ Guillermo Sautier Casaseca fue un popular escritor de guiones radiofónicos y novelas entre 1952 y 1978. Tuvieron mucho éxito en la radio de los 60, seriales como *Lo que no muere* y *Ama Rosa*.

estudian y analizan obras de Samuel Beckett como obras de arte radiofónico (Sánchez Cardona, 2007).

Por último, un estudio que aborda la narrativa radiofónica, evolución y desarrollo de contenidos dramatizados de los primeros siete años de la radio en España, enmarcado por las características de la empresa radiofónica de la época (Ventín, 2009).

Guarinos (1999) repasa las fórmulas ficcionales convencionales, dentro de las cuales incluye al teatro radiofónico o radiodrama y desarrolla las nuevas fórmulas ficcionales para acabar proponiendo una nueva tipología para la ficción radiofónica. Barea (2000) estudia el sistema sonoro en la expresión teatral, esto es el radiodrama, y la utilización de recursos tecnológicos de la radio en otras artes como el cine e incluso en el teatro. Mientras que Roderó y Soengas (2010) repasan brevemente la historia de los radiodramas en nuestro país y ofrecen pautas para la creación de una buena historia para contar en la radio.

La radio es uno de los medios de comunicación más propicios para contar historias. Su poder estimulador de la imaginación lo convierte en un soporte idóneo para hacer soñar al oyente, transportándole a mundos imaginarios. Sin embargo, aún cuando se encuentran en la misma historia y esencia del medio, la radio ha ido relegando, incluso olvidando, los relatos de ficción. Frente a ello, este libro nace con el objetivo de recuperar esa magia, analizando sus beneficios y explicando paso a paso cómo elaborar una historia de ficción en radio (Roderó y Soengas, 2010, contraportada).

En nuestro objeto de análisis son imprescindibles los guiones de los precursores del radiodrama experimental en el mundo: *Marémoto* de Cusy y Germinet (Méadel, 1992) y *La guerra de los mundos* de Orson Welles (Kock, 2002) y los programas precursores nacionales: *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás (1931) y ante la inexistencia de guion, la aportación de Ginzo y Rodríguez Olivares (2004) en relación al programa *Pasos* y a su creador, Antonio Calderón.

La aproximación histórica del género se hace a partir de las publicaciones dedicadas a la historia de la radio: Garitaonaindia (1988), Díaz (1997) y, en especial, el trabajo de Balsebre (2001). Respecto al radiodrama experimental, los artículos sobre radiodrama de la sección Radio-teatro de ADE *Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. En los últimos años, numerosas investigaciones han trabajado con los podcast¹² como nuevo formato radiofónico directamente relacionado con el radiodrama y nacido en la era digital. (Ortiz y Volpini, 2017; Aguilera y Arquero 2017).

3.2. Introducción al concepto: Radiodrama y Radiodrama Experimental.

3.2.1. El lenguaje radiofónico

El lenguaje radiofónico son las características específicas con las que cuenta el mensaje sonoro. Conocer estos elementos y sus características nos permite entender la radio como un medio de expresión con gran capacidad creativa.

¹² Ver epígrafe 3.6.- Reinvención del radiodrama en la era digital.

Nuestra principal referencia respecto al lenguaje radiofónico es el trabajo de Armand Balsebre (2000), quien asegura que la radio tiene dos objetivos principales: recrear el mundo real y crear un mundo imaginario y fantástico. Y confirma que “el radioteatro o radiodrama ha sido el género radiofónico que mejor ha desarrollado esa traducción sonora del mundo audiovisual” (p. 14).

Kieve (1945) habla de los “elementos de la radio: las palabras, la música, los sonidos y el mando de volumen de estos tres” (p. 59). Elementos que recoge Moles (1975) en su trabajo sobre la comunicación y los *mass media* en el que habla de tres sistemas sonoros bien diferenciados y que recupera Balsebre al hablar de los sistemas expresivos de la radio: la palabra, la música y los efectos sonoros. Añade el silencio como el cuarto “sistema expresivo no sonoro del mensaje radiofónico” (Balsebre, 2000, p. 22). Por lo tanto:

El lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no-sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes (p. 27).

Merayo Pérez (2001) asegura que la herramienta más importante para elaborar los mensajes radiofónicos es la palabra y afirma que “se hace radio únicamente por medio de la voz” (p. 13). En esta misma línea, Balsebre afirma que “la palabra es indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico. Aquellos creadores que prescinden de la palabra en sus obras radiofónicas, rara vez consiguen un éxito comunicativo” (2000, p. 33). Sin embargo, encontramos ejemplos, quizás la excepción que confirma la regla, de radiodramas experimentales como *Pasos* (Calderón, 1946) y *María* (Machado, 1963), que si bien son piezas radiofónicas que prescinden prácticamente del elemento de la palabra, no pierden por ello su sentido y consiguen producir y contar una historia, además de sorprender al oyente. Kieve (1945) resalta la necesidad de pensar que los escritos en radio están destinados para ser oídos, de tal forma que condiciona el número de palabras para cada frase y el uso de conceptos sencillos. Además, el sonido de la palabra que es la voz, tiene unas características definitorias que son el timbre, el tono, la intensidad, el ritmo y el “ritmo de las pausas” (Balsebre, 2000, p. 72).

La música nos permite percibir sensaciones. En radio, la música tiene dos usos principales: comunicativo y expresivo. Kieve (1945) asegura que “las funciones de la música en la obra radiofónica no son tan fundamentales como las de los efectos de sonido” (p. 84). Pero, los elementos del lenguaje radiofónico no funcionan de manera independiente, así pues la combinación de palabra y música “adquiere una significación global superior a la significación autónoma” (Balsebre, 2000, p. 94) y añade Arnheim (1980) que “la radio como arte acústico puro está más íntimamente unida a la música que a los otros artes acústicos (cine, teatro). Su labor consiste en representar un mundo para el oído” (p. 27).

Respecto a los efectos sonoros de la radio, la tendencia ha sido a considerarlos como *sonido ambiental* con una función meramente descriptiva construyendo “una objetiva sensación de realidad” (Balsebre, 2000, p. 117). Pero, los efectos sonoros también recrean un ambiente subjetivo “que expresa la relación afectiva entre sujeto y objeto de percepción” (p. 123). Además de la función ambiental o descriptiva, tienen una función expresiva, narrativa y ornamental.

El silencio es la ausencia de sonido. Son elementos no-sonoros (Merayo Pérez, 2001) aunque parece contradictoria la existencia de silencios en la radio ya que cuando el oyente la enciende es para crear un ambiente sonoro. En el radiodrama, el silencio tiene una doble función: narrativa, que permite estructurar las escenas y los actos y expresiva, generando suspense, inquietud o reflexión en el oyente.

El oyente se sienta en su butaca y contempla una historia de acción dramática. Ante él solo tiene la nada inspiradora esfera de su radio. Sin embargo,... contempla. La historia que la estación le transmite está compuesta puramente de sonidos, pero el oyente la ve. Y la ve merced a la imaginación activa que todos nosotros, oyentes en potencia, poseemos (Arnheim, 1945, p. 73).

La correcta combinación de los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos sonoros y silencio consigue crear imágenes sonoras en el imaginario del oyente.

3.2.2. Género radiofónico: Radiodrama

Cuando hablamos de *género*, nos referimos a la agrupación de cosas o personas que mantienen características comunes. Respecto a los mensajes, “el género tiene que ver con la existencia de una estructura narrativa determinada” (Guarinos, 1999, p. 14). En relación a los *géneros radiofónicos* González Conde (2001) asegura que:

Se refieren al modo, tratamiento y estilo de organizar los temas o contenidos que componen el discurso radiofónico, en función de las características del programa, franja horaria, audiencia y del tiempo que se les conceda. La elección de uno u otro género no queda determinado por el contenido sino por la estructura o formato que utilizaremos para su presencia por radio, con el ingrediente fijo del diálogo (p. 164).

Martínez-Costa y Unzueta (2005) añaden que los géneros radiofónicos “definen el modo de contar de cada narración, de acuerdo con unas características normativas específicas que definen cada género para cada función concreta del contar y establecen normas formales y narrativo-funcionales para el texto” (p. 28).

Respecto a estos géneros y superada la clasificación que se basaba inicialmente en los géneros periodísticos (Martínez Albertos, 1983), se ha desarrollado una teoría que clasifica principalmente los géneros informativos en radio dependiendo del tipo de discurso (Merayo Pérez, 2001 y Martínez-Costa y Díez, 2005). Estos últimos realizan una ampliación de la tipología de Merayo Pérez añadiendo en los géneros mixtos los dramáticos, seriales y concursos y debate, mesa redonda y tertulia en los géneros de diálogo. La clasificación de los géneros radiofónicos es una tarea difícil, “dicha clasificación no es un capítulo cerrado, sino que necesitará actualizaciones que periódicamente asimilen los modelos cambiantes y flexibles que genere el medio” (Martínez-Costa y Díez, 2005, p. 101).

TIPO DE DISCURSO	GÉNEROS DE MONÓLOGO	GÉNEROS MIXTOS	GÉNEROS DE DIÁLOGO
Narrativo	Noticia	Reportaje (*Dramáticos/Seriales/Concursos)	Noticia dialogada
Narrativo-descriptivo	Noticia		Noticia dialogada
	Informe		Entrevista
Descriptivo	Noticia		Entrevista
	Informe		
Descriptivo-Expositivo Expositivo	Informe		Entrevista
	Crónica		Coloquio
	Editorial		Participación
Expositivo-Argumentativo	Comentario		(*Debate/Mesa redonda/Tertulia)
Argumentativo	Editorial		

Tabla 3. Tipos de discurso y géneros radiofónicos de Merayo Pérez
(* los incluyen Martínez-Costa y Díez Unzueta)

Según esta última clasificación, consideramos que los radiodramas son géneros mixtos, esto es, géneros tanto de monólogo como de diálogo, que engloban todos los tipos de discurso (narrativo, descriptivo, expositivo y argumentativo). La tarea de establecer géneros radiofónicos es laboriosa y compleja al igual que la tipología de géneros de ficción, de la que hay una escasa bibliografía (Guarinos, 1999; Roderó y Soengas, 2010).

Respecto a los géneros de ficción, González Conde (2001) considera que en los textos dramáticos de la radio se “narra una historia irreal con el fin de entretener, a través de la creación de un argumento, de un escenario, unos personajes y un tiempo, según la estructura clásica de la tragicomedia griega y la división de sus tres actos: planteamiento, nudo y desenlace” (p. 42). A la hora de plantear los distintos formatos y géneros radiofónicos relega la ficción a los docudramas (géneros mixtos) sin más desarrollo.

Guarinos (1999) propone como un criterio diferenciador de géneros radiofónicos el de textos ficcionales y textos no-ficcionales, además de por ser el más extendido entre los investigadores extranjeros (fact/fiction), porque el oyente lo utiliza como primer criterio para interpretar un texto¹³ y, considerando por ficcionalidad “todo texto elaborado con fines expresivos” (p. 77), propone la siguiente tipología para la ficción radiofónica.

Las fórmulas ficcionales por orden de antigüedad son:

- teatro radiofónico o radiodrama y el teatro seriado;

¹³ Otro problema será, añade Guarinos (1999), “el de la competencia del oyente para diferenciar un texto ficcional de otro no ficcional” (p. 16).

- el relato, la radionovela, serial o relato seriado;
- parte de la publicidad en radio;
- los personajes sueltos;
- los oyentes y locutores personajes;
- las audiodescripciones y
- las ficciones perversas.

Guarinos realiza una agrupación por afinidades, rechaza lo dialogado (propuesta de Merayo Pérez) y apuesta por la diferencia entre showing/telling, que denominará dramatización/narración, para enmarcar estos géneros. De tal forma que, habría géneros ficcionales dramatizados y géneros ficcionales narrativos.

DRAMATIZADOS			NARRATIVOS		
Discursos ficcionales	Discursivamente únicos	Teatro radiofónico Parte de la publicidad (microdramatizaciones)	Discursos	Discursivamente únicos	Relatos radiofónicos Parte de la publicidad (microrrelatos) Ficciones perversas Audiodescripciones
	Discursivamente seriados	Teatro seriado (radionovelas)		Discursivamente seriados	Radionovela Serial Radiofónico
Entes ficcionales	Personajes sueltos Oyentes/Personajes Locutores/Personajes		Entes ficcionales	Personajes Oyentes/Personajes Locutores/Personajes	

Tabla 4. Clasificación de géneros de ficción de Guarinos (1999)

Una segunda y última clasificación de géneros ficción es la realizada por Rodero y Soengas (2010) que destacan, al igual que Guarinos (1999), la confusión terminológica entre radiodrama, radioteatro, radionovela, adaptación literaria, recreación o serial, entre otras muchas. Rodero y Soengas (2010) se centran en “los géneros de ficción puros donde la dramatización es el eje central de todo mensaje” (p. 58) y consideran que “los géneros de ficción serían aquellas estructuras radiofónicas que determinan el orden y la distribución del contenido y la forma del mensaje de ficción y cuya función principal es el entretenimiento” (p. 57).

TIPO DE EMISIÓN	GÉNEROS DE FICCIÓN	ORIGINALIDAD
Emisión novelada	Radionovela o radioserial	<p>Originales</p> <p>Adaptaciones</p> <p>Recreaciones</p>
Emisión seriada	Radioserie	
Emisión independiente	Radioteatro	
	Radiorelato (cuento y relato)	
	Radioarte	
	Radiosketch	

Tabla 5. Clasificación de géneros de ficción de Rodero y Soengas (2010)

Cuando hablamos de radiodrama nos referimos al género radiofónico que “permite un mayor margen en cuanto a sus posibilidades expresivas” (Ventín, 2009, p. 243). Balsebre (2000) ya se refiere a programas de género dramático o radiodramas (p. 100) como apunta Guarinos (1999, p. 14).

No es nuestra labor establecer los géneros dramáticos o de radiodramas o de ficción, tarea ardua y cambiante, que habría que actualizar para adecuar la tipología a nuevos esquemas expresivos que se abren paso en la radio actual. Basándonos en la clasificación de géneros de ficción de Rodero y Soengas (2010) situamos el *radiodrama experimental* como un género con emisión independiente, como *Tragedia negra para voces blancas* (Machado, 1969), aunque podría llegar a ser de emisión seriada dependiendo de diferentes aspectos, económicos, decisiones empresariales y de estrategias de programación, principalmente. Esta idea de emisión seriada fue el planteamiento original de Volpini para su pieza *Herederos del tiempo* (Volpini, 1998). Son experimentos de expresión originales, aunque podrían ser adaptaciones, recreaciones o basados en otras obras literarias como *El hombre de Praga* (Farias, 1975) basado en *La Metamorfosis* de Kafka. El radiodrama experimental es un género de radiodrama que juega con los elementos del lenguaje radiofónico para darle a uno de ellos o a varios un papel protagonista en el mensaje, por ejemplo, la música en *José, el hombre música* (Medina, 1974) o relegarlos a la mínima expresión como, por ejemplo, la escasez de palabras en *María* (Machado, 1963).

3.2.3. Radiodrama y radiodrama experimental

La Real Academia Española (RAE) no recoge la definición del término *radiodrama*. Por lo tanto, descomponemos el término *radiodrama*, un vocablo compuesto por dos sustantivos, en *radio* y *drama*¹⁴. La RAE entiende por *radio* “radiodifusión” y define *drama* como “obra literaria escrita para ser representada”. Uniendo ambas, definimos *radiodrama* como obra literaria escrita para ser representada y emitida a través de la radio.

¹⁴ En lengua inglesa, se mantienen los dos sustantivos separados para referirse al *radiodrama*.

En esta misma línea, Rodero (2010) define *radiodrama* “como aquel que aglutina cualquier manifestación radiofónica con contenido dramatizado o, si se prefiere, con contenido de ficción” (p. 58).

Durante la investigación, utilizamos varios sinónimos de *radiodrama*: *dramáticos* para la radio, *radioteatro*, *teatro radiofónico* y *ficción radiofónica*.

Continuando con el diccionario de la RAE, un *dramático* es una “obra capaz de interesar y conmover vivamente que pertenece al drama”, así que, un *dramático* en radio es una obra capaz de interesar y conmover, que pertenece al drama y que se emite a través de la radio.

En muchas ocasiones, utilizamos *radioteatro* como sinónimo de *radiodrama*. Un término este, el de *radioteatro*, más utilizado en nuestro país que el resto del mundo, en donde teatro o *theater* es entendido, única y exclusivamente, como el lugar en el que se representa una obra teatral, mientras que en España se entiende por *teatro* al “conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor” es la “literatura dramática”. Añade la RAE que, *teatro* es el “arte de componer obras dramáticas y de representarlas”. Por tanto, recogemos la misma definición de *radio* anterior como “radiodifusión” y definimos que *radioteatro* es el arte de componer obras dramáticas, de representarlas y emitir las a través de la radio. Muy lejos de la definición que establece la propia RAE para *radioteatro*, que la reduce a “radionovela”¹⁵.

Radionovela es uno de los muchos y diferentes géneros literarios que se adaptan o se crean para la radio. Entendemos por radionovelas, los seriales radiofónicos también llamados folletines pero, en ningún caso, podemos limitar el término *radioteatro* a “radionovela”, ya que estaríamos dejando de lado, todos y cada uno de los diferentes géneros que forman parte del *radioteatro* o del *radiodrama*. Consideramos que la *radionovela* es uno de los subgéneros del *radiodrama*.

Armad Balsebre (1999) apunta que, radioteatro son “obras puramente teatrales, modificadas y adaptadas a la radio, que suplen la sensación visual por el efecto surrealista del oído” (p. 64) y recoge las declaraciones de Ricardo Palmerola, primer galán del cuadro escénico de *Radio Barcelona* en la década de 1940, que define radioteatro con la siguiente pregunta: “¿A quién no le gusta que le cuenten una historia amena, con buenas voces y arropada por una música apropiada y unos efectos especiales adecuados? Pues eso es el radioteatro” (p. 57).

En la misma línea, la revista radiofónica *Sintonía* realiza un recorrido por las emisiones radioteatrales de RNE diciendo:

El teatro radiofónico de *Radio Nacional de España* viene dando al oyente un amplio programa de obras puramente teatrales, que, previamente modificadas y adaptadas al arte radiofónico, suplen la sensación visual por el efecto surrealista del oído, constituyendo un verdadero alarde de la técnica acústica, en función de relieve escénico radiofónico. A la radio se han llevado los tesoros de nuestro teatro para recreo del pueblo en su cultura (*Sintonía*, 1947, p. 24).

Respecto a *ficción*, la RAE aporta varias definiciones: “acción y efecto de fingir”, “invención” y “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. Con *ficción radiofónica* nos referimos a este tipo de obras con sucesos y personajes imaginarios emitidas a través de las ondas de la radio.

¹⁵ Esta definición de RADIOTEATRO=RADIONOVELA se usa también en países latinoamericanos como Argentina, Uruguay o Bolivia.

El *radiodrama*, *radioteatro* o *ficción radiofónica*, busca trasladar al oyente una imagen sonora del relato, de la historia que se pretende contar solo con sonidos. “La ficción sonora es una sinfonía de sonidos que deben estar perfectamente coreografiados: palabra, ambientación musical, efectos sonoros, ritmo, tonos y planos sonoros” (Aguilera y Arquero, 2017, p. 120).

Ortiz y Volpini (2017) afirman que “crear en el ámbito del tiempo un espacio que no existe en ningún otro lugar y hacer que en ese espacio actúen los personajes es lo que denominamos radioteatro” (p. 13) y añaden que si el término parece anticuado, que se refiere a tiempos pasados, podemos utilizar sinónimos como: audioteatro, audiodrama, audioficción, radiodrama, radioficción o “ficción radiofónica: ficción que se produce en la radio y en ningún otro sitio” (Ortiz y Volpini, 2017, p. 17).

En lengua inglesa, se utiliza *radio drama*¹⁶ para referirse a *radioteatro* y como principales sinónimos: *radio play*, *radio theater*, *audio drama*, *audio play* y *audio theater*¹⁷.

Del mismo modo, buscamos una definición de nuestro objeto de estudio: *radiodrama experimental*.

Existe, de manera innata en el ser humano, una necesidad de experimentar, de indagar y probar las propiedades de algo en todos los ámbitos. Gracias a ese juego experimental, el hombre ha avanzado en todos los campos del saber. En esta línea, la RAE define *experimental* como “fundado en la experiencia o que se sabe y alcanza por ella. Que sirve de experimento, con vistas a posibles perfeccionamientos, aplicaciones y difusión”. En una tercera definición, considera que *experimental* “tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras”.

Por ello deducimos que, el *radiodrama experimental* es una obra literaria, principalmente dramática, escrita para ser representada y emitida a través de la radio, que pertenece al género de *radiodrama* y que busca expresar los elementos del lenguaje radiofónico, con la intención principal de sorprender al oyente y no dejarle indiferente tras su escucha.

La mayoría de los *radiodramas experimentales* se elaboran para ser presentados a certámenes, concursos, premios y festivales porque no tienen cabida en las parrillas diarias de programación de radio. Si bien, se observa un ligero cambio en los dos últimos años con el resurgimiento de los podcast y, por tanto, un posible aumento en la producción de *radiodramas experimentales* que podrían ser alojados en este nuevo *continente* para su consumo por parte de la audiencia interesada.

3.3. Aproximación histórica al radiodrama

El desarrollo de la telegrafía y la telefonía son la base para el nacimiento de la radiodifusión, así como, la confirmación de la existencia de las ondas electromagnéticas y su posterior detección y medición por Henrik Hertz en 1887. El primer receptor de radio se fabrica en 1895 y va perfeccionándose gracias a diferentes descubrimientos como la telegrafía sin hilos de Marconi, el diodo de Fleming y las investigaciones de Fessenden con la creación del primer radioteléfono (Vidales y Peñafiel, 2000; Balsebre, 2001).

¹⁶ Por ejemplo, la emisora inglesa BBC ofrece sus *Radio Dramas* a través de *Radio 3*, *Radio 4* o *Radio 4 extra*.

¹⁷ Estas tres últimas nomenclaturas se utilizan como sinónimos de *Radio Drama* pero no tienen porque referirse a programas para ser emitidos por el medio radio.

Los litigios continuos por las patentes entre unos inventores y otros (Archer, 1938) hacen que no sepamos con exactitud las fechas de creación de las mejoras tecnológicas que llevan a inventar la radio. Todas las aportaciones fueron imprescindibles para el desarrollo de este medio de comunicación. Por ejemplo, el alternador del ingeniero Alexanderson junto con los avances del radioteléfono de Fessenden permitieron emitir voz por primera vez: “La voz humana se emitió en la víspera de Navidad, 1906”¹⁸ (p. 116). Ambos inventos fueron necesarios aunque, posteriormente, tuvieran sus diferencias con respecto a la autoría del avance.

En 1910, los transmisores se incorporan en los barcos y hacia 1920, surgen las primeras emisoras de radio con una programación regular. Un retraso provocado por la I Guerra Mundial (1914-1918) y el uso militar de las comunicaciones radioeléctricas durante la guerra (Balsebre, 2001). Es en el periodo de entre-guerras (1918-1939) cuando se produce una consolidación de la radio como medio de comunicación en países como Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia (Vidales y Peñafiel, 2000). Desde el punto de vista tecnológico, estos primeros años de la radiodifusión son experimentales, creando mejores aparatos de transmisión y buscando el mejor modo de transmitir. La experimentación con el contenido llegará después, adecuando el contenido a las características del lenguaje del medio.



Figura 17. Radiotelegrafistas del vapor Priscilla
(Radio Barcelona, 1924, p. 30) / Fuente: Radio Barcelona.

En Estados Unidos, la primera emisión de contenido se produjo en 1906. El canadiense Reginald Aubrey Fessenden transmitió desde Brant Rock Station, Massachusetts, una canción tocada por él mismo al violín mientras recitaba un pasaje de la Biblia. La lectura recitada de un texto literario, que conlleva una vocalización e impostación de la voz del locutor-actor, unido a la música de fondo que acompaña la lectura generando sensaciones en el oyente, podría considerarse como el paso previo, una prehistoria, de los radiodramas. Con la I Guerra Mundial

¹⁸ Texto original: “The human voice was broadcast on Christmas Eve, 1906”

se suspenden las emisiones y las licencias de radio. La radio se convierte en instrumento de comunicación de guerra, sobre todo para la marina de los Estados Unidos (Archer, 1938)¹⁹.

La vinculación de la radio con el Ejército, sin embargo, nace en los mismos orígenes del invento, antes de la I Guerra Mundial, como una unión fructífera que garantizó ayuda financiera a los pioneros de la radio para la experimentación y su perfeccionamiento (Balsebre, 2001, p. 23).

Tras la guerra, en la década de los 20, WWJ, hoy WWJ Newsradio 950²⁰ de Detroit, Michigan, propiedad de la filial CBS Radio perteneciente al grupo CBS Corporation, fue la primera emisora comercial en realizar emisiones diarias a partir de agosto de 1920. El primer año se conoció como 8MK y el segundo año como WBL hasta que pasa a denominarse WWJ. En noviembre de 1920 y de forma regular, KDKA²¹ en Pittsburg (Pensilvania) cubre las elecciones presidenciales.



Figura 18. Publicidad de la inauguración de la emisora pública 8MK
(*Detroit News*, 1920, p. 1) / Fuente: *Detroit News*.

Los norteamericanos son pioneros en el desarrollo de la radio en todas sus vertientes, como nuevo aparato tecnológico, como nuevo medio de comunicación y pioneros también en el contenido radiofónico, en concreto, en la necesidad de crear un drama para la radio. El director de broadcasting de General Electric Company, Martín P. Rice, publica una de las primeras reflexiones teóricas a nivel mundial que encontramos sobre los radiodramas.

¹⁹ "The United States Navy is entitled to great credit for its part in the development of radio transmission" (Archer, 1938, p. 123).

²⁰ <http://cbsradio.com/all-stations/>

²¹ Desde esta estación se realizó también el primer experimento de radorrepetición de onda corta, desde KDKA hasta una pequeña estación experimental instalada en Cleveland (Ohio) y después con la WBZ en Springfield (Massachusetts). (*Radio Barcelona*, 1924).

Las revistas radiofónicas españolas *Radio Sport* y *Radiosola* se hacen eco de este interés y publican el artículo titulado *Radiodrama*²² en donde el autor analiza las características esenciales del arte dramático como el movimiento y la acción presentadas sobre el escenario a través de la escenografía, el vestuario y el atrezzo y apuesta por la radio, como el mejor medio para expresar la acción dramática en su estado más puro.

La tramoya circunscribe la acción a la vez que corta las alas a la imaginación al querer alimentarla con formas rígidas [...] Cuando faltan estas formas convencionales, el vuelo de la imaginación no encuentra más obstáculo que las vallas que le señala la propia idiosincrasia, las facultades comprensivas y las aptitudes de asimilación mental de cada cual [...] En este aspecto del drama es precisamente donde la radiotelefonía puede cosechar sus mayores laureles y alcanzar resultados sobresalientes (Rice, 1923, p. 25).

El radiodrama presenta la acción dramática sin necesidad de una percepción visual y por lo tanto, desaparecen las dificultades escénicas para presentar esa acción al oyente. Con unas pocas frases bien estructuradas y gracias a la imaginación del que escucha, el radiodrama no tiene límites, es libre como la mente humana. Esta nueva expresión literaria contribuirá a la cultura general. En la estación WGY²³ de General Electric Company en Schenectady, en el estado de Nueva York, un grupo de actores y actrices de teatro se ocupaban en esa época de dar forma a esta nueva expresión del arte, el radiodrama, y de establecer su técnica (1923).

Este es un primer paso teórico sobre lo que debe ser el radiodrama. En 1926, Pierre Cusy y Gabriel Germinet, autores del radiodrama experimental *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924), publican en Francia un ensayo sobre el teatro en la radio, en el que exponen que el teatro radiofónico debe ajustarse a unos nuevos modos de expresión artística a través del uso de los elementos del lenguaje radiofónico, “estudian el ambiente escénico, el decorado, el gesto, la mímica, la descripción de espacio, tiempo, lugar... posibilidades y recursos del teatro radiofónico de aquellos años y prospectiva de futuro” (Barea, 2000, p. 24). El radiodrama debía superar, por un lado, la limitación ambiental con la búsqueda de emociones extremas y, por otro lado, la falta de decorado, mímica y gesto que debía ser compensada con ruidos y otros elementos psicológicos para guiar al oyente (Barea, 1988). Dos años después, el literato francés Jacques Faucillon asegura que lo importante es situar al oyente en el ambiente adecuado a la función, con un continuo decorado sonoro, no solo a través de los ruidos sino también a través del texto del diálogo y con el uso de una entonación adecuada que expliquen las diversas situaciones que viven los personajes de un radiodrama (G. F., 1928).

La estación radiotelefónica más antigua de Europa es la holandesa *La Haya* PCGG²⁴. Una estación no oficial que cuenta con una licencia como estación experimental. En 1924, esta estación transmite los domingos dos horas de 15 a 17h, los lunes una hora por la mañana de 8:40 a 9:40h y los miércoles de 8:10 a 9:40h. En ese momento, Holanda cuenta con cuatro²⁵ estaciones experimentales con buenos programas gratuitos (Peeters, 1924) aunque desconocemos su contenido.

En Alemania, es a partir de 1922 cuando comienza a utilizarse la T.S.H. como entretenimiento. Hasta entonces la radiotelefonía, que ya se usaba antes de la Primera Guerra Mundial, tuvo un

²² (Rice, 1923, p. 25-26) y (Rice, 1924, p. 7-8).

²³ WGY es pionera en el mundo realizando ensayos de transmisión simultánea con tres longitudes de onda distintas (*Radio Sport*, 1924).

²⁴ “*The Hagye PCGG*”

²⁵ *The Hagye PCGG* en La Haya, *Nederlandsche Seintoestellnfabrick* en Hilversum, *Smith & Hooghoudt PAS* en Ámsterdam, *PCMM* en Ymuinden.

papel crucial durante esta como transmisor de información. Tras la guerra, se desarrolla como servicio radiofónico para prensa y círculos económicos, proporcionando a sus abonados noticias sobre los precios del mercado mundial y las cotizaciones en bolsa. *Hörspiel* equivale a la denominación inglesa *radio play* o radiodrama. La radio alemana, en concreto, la RRG, muestra su interés por este género con la organización de una competición de radiodramas en 1927 y, dos años después, una conferencia sobre literatura y radio con el objetivo de animar a los escritores a escribir radiodramas (Huwiler, 2005). A partir de entonces, se produce un aumento del número de títulos de radiodramas y de horas de transmisión de este género (Urrutia, 2004).

La British Broadcasting Corporation (*BBC*) de Londres, se funda el 18 de octubre de 1922, gracias a un grupo de entusiastas de la radio que se unen y establecen una primera estación en Londres, en Marconi House, y luego otras siete estaciones todas ellas con su estudio.

Antes de que se estableciera el broadcasting de una manera definitiva, había en Writtle una pequeña estación emisora que todos los martes por la noche dedicaba sus incompletos programas a la afición naciente (Ungría, 1924, p. 1).

Los estudios de la *BBC* eran salas amplias, sencillas y sobrias en donde estaban los micrófonos. La *BBC* es pionera en la producción y emisión de radiodramas. Entre los primeros programas radiados se encuentran los *cuentos de hadas para niños* (Ungría, 1924) considerados en nuestro trabajo como los primeros pasos hacia la creación de radiodramas.

A través de la publicación de las parrillas de programación en las revistas radiofónicas españolas, conocemos la emisión de radiodramas en los primeros años de emisiones regulares de contenido en la radio europea como, por ejemplo:

- En mayo de 1924, observamos en la parrilla de la emisora de Londres el martes, 27 de mayo, a las siete y media de la tarde, la *Noche de Shakespeare* con la que parece la representación a través de las ondas de la obra *El Rey Enrique V* organizada por Corbete Smith y representada por la compañía de la estación de Londres. Esa misma semana, el jueves desde Cardiff, a las siete y treinta y cinco, otra Noche Shakesperiana con la representación de *Hamlet* por la compañía de la estación. Ese mismo día en Aberdeen emiten leyendas y cuentos del norte a las nueve y el sábado, 31 de mayo, la emisora de Cardiff, a las ocho y veinticinco, emite *The love trap* una comedia en un acto de Maurice Leblanc, representada por la compañía de la estación (*T.S.H.*, 1924).
- En diciembre de 1924, comedias en la estación de Londres el 21 de diciembre a las 15:30h con una duración de 40 minutos entre conciertos antes y después de la emisión. El mismo día en Stuttgart se emite *Función Española* en donde se interpretan fragmentos de *Don Quijote* de 20h a 21h. Mientras en las emisiones de Madrid, de *Radio Ibérica* observamos recitales poéticos o de páginas selectas y charlas humorísticas. La música es el contenido principal de las emisiones radiofónicas (*Radio Barcelona*, 1924).

En Francia, la primera emisora es *Radiola* con transmisiones regulares desde noviembre de 1922 hasta marzo de 1924. A partir de entonces, pasa a manos públicas y a denominarse *Radio París*. Entre sus contenidos de emisión, principalmente musicales como radio-conciertos, se observa un interés creciente por lo que pueda ser el teatro del porvenir, el radiodrama:

Ya existe el teatro radiofónico. Cuando nosotros lo creamos, en la estación de la torre Eiffel, en mayo de 1924, con una pieza especialmente ideada para el

micrófono. [...] La estación de Londres, ha transmitido una función especial. [...] En Alemania, se ha abierto un concurso con premios para el teatro radiofónico. [...] El radioteatro será completamente diferente de la obra escrita, puesto que es por medio del oído como ha de llegarse al espectador. De aquí que sea preciso estudiar todos los elementos que se relacionan con el sentido del oído [...] el teatro radiofónico se abre paso y llegará a interesar de veras a los dramaturgos (Parville, 1927, p. 27).

Radio Toulouse se inaugura en Francia el 17 de marzo de 1925. Creada por la Sociedad Regional de *Radiophonie du Midi*, una asociación de interesados en la radiodifusión del sudoeste de Francia, la estación emisora es construida por la *Société Française Radio-Electrique*, la misma que funda la estación *Radiola* de París. Respecto a sus emisiones regulares, se anuncian programas musicales, literarios, artísticos y científicos del sudoeste de Francia. Además, todas las emisiones comenzarán y finalizarán con los primeros compases de la canción regional *Toulousaine* ejecutados por la orquesta de la estación (*Radio Sport*, 1925).

Entre esos programas de Radio Toulouse destacamos algunos radiodramas como la emisión organizada por la Federación de los Radio-Clubs del Sud-Oeste, en la que se interpreta la comedia de Molière *Las preciosas ridículas* a cargo de mademoiselle Gilette d'Oc, Mme. Just y MM; Rsac, Roy y Hassert (*T.S.H.*, 1926). Varios días después, el 8 de abril de 1926, el periódico *El Radiograma* organiza la emisión a través de la estación de Toulouse de la interpretación de la comedia de Courteline *En paz consigo mismo* por los señores Nadra, Espy y Davers y las señoritas Caise y Laffont (*T.S.H.*, 1926). En 1926, se crea en París una Asociación llamada Teatro Radiofónico, en donde se estudian las condiciones técnicas de las emisiones teatrales y se habla con escritores franceses para que escriban obras que se ajusten a la radio (*Ondas*, 1926).

Por estas mismas fechas, observamos en estaciones europeas como la de Aberdeen, que a las 22h emite, durante una hora, una obra teatral interpretada por los artistas de la estación y con música de la banda de Sidney Firman y en estaciones de Manchester, Cardiff y Nottingham, a las 20h y hasta las 21:30h, *obra teatral retransmitida por Londres*. Las conexiones con la emisora de Londres se repiten el martes, 27 de julio de 1926 a las 21h, que emite una comedia trágica *El paso de Talma* presentada por Enrique Ainley. Ese mismo día, en la estación de Aberdeen se dedica una hora a Shakespeare con fragmentos de *Macbeth* y *Hamlet*. Observamos que es habitual el interés de la estación de Londres por el radiodrama. El 16 de agosto de 1926, emite a las 20h *El castillo blanco*, una obra de seis escenas escrita especialmente para broadcasting por Reginaldo Berkeley con música de Norman O. Neill (*T.S.H.*, 1926).

El caso de Canadá es destacable (Urrutia, 2004). La radio se convierte en un medio fundamental debido a la extensión del territorio y a su escasa densidad demográfica. Las obras radiodramáticas fueron abundantes y se convirtieron en “marca de identidad cultural” (p. 43).

Durante estos años, el interés por el radiodrama aumenta en todas las emisoras de radios europeas y mundiales y se organizan concursos en búsqueda de los mejores radioteatros:

- En 1924, el periódico el *Impartial Français* convoca un concurso de guiones radioteatrales de máximo quince minutos en francés. La emisión de la obra en la parisina *Radiola* era parte del premio.
- En 1925, *Unión Radio* en Madrid organiza un concurso de radiosainetes.
- En 1926, *Radio-Bélgique* premia con 500 pesetas al mejor drama escrito para la radio. Se presentan 50 obras inéditas.

- En 1927, *Reich Rurdfunk Gesellschaft* en Alemania, organiza un certamen de comedias adaptadas a la radio para escritores alemanes y austriacos. Los ganadores recibirán 6.000, 4.000 y 2.000 marcos.

Para hacer frente al nuevo lenguaje característico del radiodrama surgen nuevas necesidades como la de conseguir emitir ruidos o efectos que simulen el espacio sonoro en el que suceden los hechos. En Berlín, en 1927, se inaugura el nuevo estudio *Voxhaus* con instrumentos destinados a producir sonidos como el ruido de la lluvia, un huracán o el ruido del vapor que se escapa de una locomotora. Se crean “aparatos ideados para imitar el ladrido, rebuzno, bufido y cuantos sonidos lanzan los animales en sus ratos de buen y mal humor...” (*Ondas*, 1927, p. 3). Es una *modalidad científica* la de las *máquinas de hacer ruido* que se instala también en la BBC de Londres para producir el sonido de una tempestad, los silbidos del viento, una catarata o un automóvil. *Nordische Rundfunk* en Alemania, inaugura un estudio que cuenta con la primera máquina que emite diferentes sonidos para realizar radioteatro. Hasta ese momento, los efectos sonoros se realizaban con aparatos individuales.

Los ruidos que se quieren transmitir son producidos ante un micrófono colocado delante de la máquina. Por medio de unos amplificadores, estos ruidos se reproducen en un altavoz colocado junto al micrófono del estudio, desde el cual son lanzados al espacio (p. 3).

En 1927, *BBC* proyecta la creación de un teatro para representar y transmitir sin distorsiones obras teatrales para la radio. Mientras, en Francia se realiza una intensa campaña a favor del teatro radiofónico, animando a escritores de fama a escribir obras para la radio (*Ondas*, 1927).

Así mismo, nacen propuestas para un nuevo arte, el arte radiofónico. En 1926, dos años después de la emisión del radiodrama *Marémoto*, ganador del concurso del *Impartial Français*, sus autores Pierre Cusy y Gabriel Germinet editan un libro, en el que plasman sus ideas sobre el teatro radiofónico como nueva expresión artística. Formas de expresión nuevas que satisfagan la imaginación del oyente. La idea de crear un teatro análogo al teatro de los sueños. “Teníamos el arte mudo, he aquí el arte ciego” (Deharme, 1928, p. 3). Se establecen doce reglas para crear este arte radiofónico (Anexo A). Si se considera que el auditorio es ciego, se genera la búsqueda de nuevos medios de expresión para representar las obras. Es la necesidad de una literatura especial para la radio (Ginestal, 1929).

Surge un debate mundial entre el teatro y la radio. El doctor Hermann Binder, presidente del Consejo Artístico del *Sueddeutschen Rundfunk A.G.*, asegura que: “Todos sabemos que la principal misión de la radiotelefonía es la de instruir a los pueblos y elevar su nivel cultural. En la misión cultural de la radiotelefonía representa el teatro uno de los factores más interesantes de la cultura” (*Ondas*, 1929, p. 27).

Este debate se refleja en 1929 en el IV Congreso Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. De este simposio destacamos diferentes opiniones de expertos mundiales sobre la radiodifusión y el teatro (Pascua, 1929).

- M. André Rivoire, presidente de la Confederación y poeta francés: “La radiodifusión la considero como uno de los más eficaces colaboradores con que cuenta el teatro. Es absurdo pensar que pueda perjudicarle en ningún aspecto. En el artístico, favorece el conocimiento de la obra radiada por un número tan insospechado de personas, que necesariamente ha de ser grato al autor”.
- M. Prieto Mascagni, escritor: “Sería una insensatez considerar la radiodifusión como una enemiga del teatro. Circunscribiéndonos al aspecto musical de la cuestión, me he

de declarar un defensor acérrimo del gran descubrimiento, pues él ha elevado muchísimo el nivel cultural artístico del público en todas las naciones”.

- M. John Woodhouse, delegado inglés: “La radio es una aliada del teatro. Creo que el mejor anuncio que se puede hacer de una obra teatral, claro que siempre que sea un verdadero éxito, es radiarla y, a ser posible, por entero”.
- M. Ludwig Fulda, figura destacada del Congreso y traductor de los clásicos españoles al alemán: “Soy partidario decidido de la radiodifusión. Su influencia en los gustos artísticos del público es decisiva y la labor cultural que realiza digna de los mayores encomios”.

Respecto a los radiodramas en otras zonas del mundo como Oriente, apenas tenemos referencias y es que, por ejemplo, en China, en 1925, todavía no hay estaciones de radiodifusión aunque se venden aparatos de recepción. La población conoce las emisiones radiofónicas, sobre todo los conciertos radiados, gracias a los barcos que amarran en los puertos chinos. La radio se desarrolla lentamente debido a las dificultades de manufactura e importación en este país (*Radio Sport*, 1925).

3.3.1. Radiodrama experimental en el mundo

La experimentación en radio nace con la propia historia de la radio. Por un lado, experimentación tecnológica hasta conseguir la primera emisión radiofónica y la primera emisión de voz humana, por otro lado, experimentación con los contenidos hasta la configuración de las parrillas diarias y por último, experimentación con el lenguaje característico de la radio. Una experimentación que surge de la necesidad de dotar de personalidad al medio.

Durante los primeros años de la historia de la radio, la experimentación creativa que pudo haber se perdió en las ondas porque el medio era efímero. Los radiodramas experimentales que han perdurado en el tiempo y de los que tenemos cierta documentación y referencias son escasos y, sin embargo, se hacen imprescindibles en la historia de la radio. A nivel internacional, consideramos que los programas precursores de radiodramas experimentales más innovadores son: en Francia, *Marémoto*²⁶ de Pierre Cusy y Gabriel Germinet y en Estados Unidos, *La guerra de los mundos* de Orson Welles. Dos ejemplos de ficción como falso documental o *fake*, en forma de reportajes radiofónicos en directo, que recurren a hechos irreales con la intención de generar un efecto de verdad (Carrera y Talens, 2018) a través de elementos propios del relato periodístico y, por lo tanto, creíble para los oyentes radiofónicos de la época.

A continuación, realizamos una aproximación histórica de ambos programas y de sus autores, los contextualizamos en la época en la que se crearon, analizamos sus guiones, de los que aportamos diversos fragmentos, y las repercusiones de su emisión.

3.3.1.A. *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924)

²⁶ En nuestro estudio tildamos el título del radiodrama porque así lo hacen en el guion original sus autores. En diferentes referencias, encontramos el vocablo sin tilde *Maremoto* y separado con un guion *Mare-moto*.

Marémoto es uno de los primeros radiodramas experimentales a nivel internacional del que tenemos documentación. Sus autores franceses, Pierre Cusy y Gabriel Germinet, ganan un concurso de radioteatros con este guion fechado el 4 de octubre de 1924. El programa se emite el 21 de octubre en *Radiola*, emisora de Francia, pero no se anuncia su emisión para mantener el factor sorpresa. *Marémoto* debía parecer una situación real.

A RADIOPHONER LE
 " MAREMOTO "
 ———
 RADIO-SCENARIO de Pierre CUSY & Gabriel GERMINET
 Tous droits de reproduction et Représentation réservés.-
 Copyright by Gabriel GERMINET.
 --o9o--
 TEXTE DEFINITIF (4 Octobre 1924)

Figura 19. Fragmento inicial del guion original de *Marémoto*
 Fuente: Guion *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924)

En 1926, aparece la edición del guion de *Marémoto* publicada en París por Étienne Chiron que, al igual que la publicación de *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás, se introduce con una larga explicación sobre el guion radioteatral (Barea, 2002). La edición recoge otros tres guiones más de radioteatro, textos premiados en el concurso convocado por el *Impartial Français* el 3 de mayo de 1924 (Balsebre, 2001). El concurso solicitaba en sus bases, manuscritos en francés con un máximo de seiscientos líneas y una duración que no excediera de los quince minutos²⁷. El premio era cinco mil francos, la publicación del guion y la emisión de este (Gray, 2006). *Marémoto* recibe el primer premio *ex-aequo* junto a *Agonie* de Paul Camille²⁸. Tras la experiencia de *Marémoto*, sus autores editan en 1926 un libro denominado *Teatro radiofónico, nuevo modo de expresión artística*²⁹ en donde el escritor de novelas e ingeniero francés Edouard Estaunié explica en el prefacio que *Marémoto* es "la revelación de una forma dramática, enteramente nueva, todavía sin leyes, tan atractiva como los caminos desconocidos" (Cusy y Germinet, 1926, p. 3).

Aunque el guion de *Marémoto* está escrito por Pierre Cusy y Gabriel Germinet, seudónimo habitual de Maurice Vinot para firmar sus obras radiofónicas, los derechos de autor pertenecen a este último. El 31 de enero de 1923, *Radiola*, gestionada y financiada por la Sociedad Francesa de Radiofonía (CFR), contrata al ingeniero mecánico Maurice Vinot para las labores de información. Vinot, precursor francés en diseñar programas de noticias para la radio, se convierte en director de programas de *Radiola* por sus conocimientos técnicos, su gusto por el arte y sus cualidades organizativas, según la empresa. En colaboración con la agencia de noticias *Havas*, comienza a emitir boletines deportivos e informativos de carácter general. En 1924, decide transformar *Radiola* en *Radio París*. La censura francesa le impide desarrollar el proyecto de boletín de noticias como él imaginaba y deja la emisora en 1927, aunque seguirá siendo asesor técnico de la estación hasta 1931.

²⁷ Se presentan más de cuatrocientos guiones.

²⁸ *Agonie* de Paul Camille es un monólogo radiofónico en donde un moribundo solitario describe su agonía después de haber estado agarrado a un poste de transmisión TSF (Eck, 1990).

²⁹ Título original: *Théâtre radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*.

Marémoto narra en ocho minutos el naufragio de un buque francés, el Villa de St Martin. La situación anterior al naufragio, esto es, el diálogo de angustia de dos marinos con nombre propio, François y Dadin, las insistentes llamadas de socorro, los gritos de los tripulantes y el propio hundimiento, se cuele a través de las ondas de la radio del barco en un programa de la emisora francesa *Radiola*. *Marémoto* es un radiodrama experimental y por tanto, innovador por varias razones: carece de narrador que guíe la transmisión involuntaria y en directo del hundimiento del buque y consigue un equilibrio entre voces y efectos sonoros. Estos últimos, seguramente, se ensayaban por primera vez (Balsebre, 2001).

En el guion definitivo, los autores establecen pautas generales para la interpretación en las ondas, por ejemplo, que la obra no se anuncia en la parrilla de programación o que un locutor comienza leyendo un artículo humorístico extraído de un periódico y que su voz irá desapareciendo para escuchar *in crescendo* las voces de dos hombres en la lejanía. Para realizar este efecto sonoro, Cusy y Germinet explican que el locutor deberá ir alejándose del micrófono y tendrá que hablar cada vez más bajo, al contrario los otros dos personajes. Cuando se encuentren físicamente, los tres deberán pararse para que sus voces se oigan a la vez, muy débilmente. Las voces se escucharán ininteligibles en distintas ocasiones para generar el deseo de los oyentes de percibir mejor lo que ocurre. Otra de las indicaciones que apuntan es que solo el texto escrito en mayúscula es el que se debe decir en voz alta, aunque menos alta que el tono de un locutor, para que el oyente no sepa que la escena transcurre en un auditorio. Tras algunos apuntes más, los autores numeran a los personajes, así como las voces y los diferentes efectos sonoros que aparecen en su obra.

Los personajes de *Marémoto* son cinco: dos hombres, tripulantes del barco y protagonistas de la historia, François (primera voz de hombre) y Badin (segunda voz de hombre), la negra que es la cocinera del barco, el locutor o speaker (llamado Radiolo), conductor del programa que se emite en *Radiola* y el director del programa. Respecto a las voces y los efectos sonoros los autores apuntan: las voces de cinco o seis hombres, risas de tres o cuatro mujeres, la mar, el viento, la lluvia, la sirena del barco y ruidos diversos. Junto a los sonidos que indican y escrito a mano, aparece cómo deben crearse estos efectos:

- El mar es arena en una lata metálica que será agitada continuamente;
- El viento, una cinta de seda frotándose sobre una tela metálica;
- La lluvia, balas de plomo cayendo sobre madera
- La sirena del barco será el sonido de un violonchelo y;
- Ruidos diversos.

Los autores añaden una nota adicional en donde explican que en todas las escenas se oirán transmisiones telegráficas muy lejanas que serán fuertes en algunos momentos durando entre 2 y 3 segundos. Las señales de morse que se escuchan empezarán a partir de A. Este sonido aumenta la credibilidad de lo que sucede en las ondas porque a principios de los años 20, los barcos se comunicaban a través del código morse.

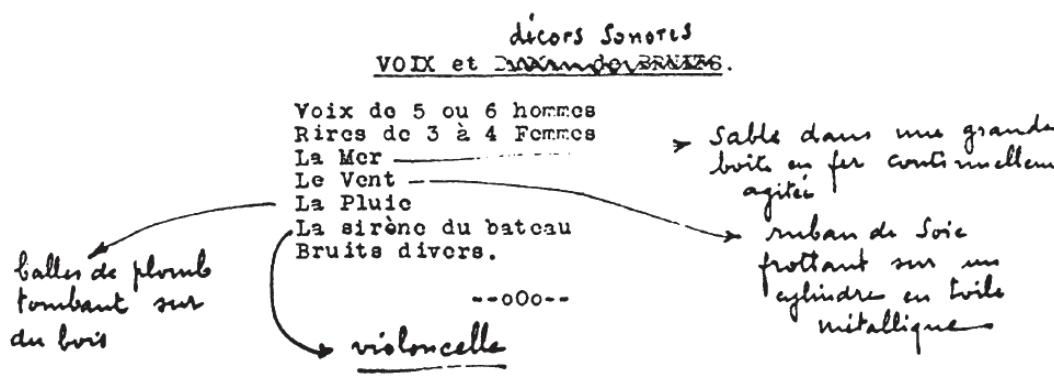


Figura 20. Fragmento del guion original de *Marémoto*

Fuente: Guion Marémoto (Cusy y Germinet, 1924)

Además, incluyen al comienzo del guion un conjunto de decorados de ruidos describiendo el entorno sonoro en donde suceden las distintas escenas. Cada decorado se prolongará hasta el decorado siguiente y los ruidos que no están numerados por los autores se van añadiendo al decorado en curso.

- El decorado número I está compuesto por ruido de viento y de mar muy agitado, choque de objetos y gemidos que irán *in crescendo*.
- El decorado II es la apertura violenta de una puerta y el golpe de la puerta contra el tabique de madera de la cabina del barco, sopro de viento con máxima intensidad y voces.
- El decorado sonoro III es el ruido de una puerta que se cierra con violencia.
- El IV es un decorado en donde aparecen los mismo ruidos de los del decorado I pero con intensidad máxima y con sacudidas.
- El ambiente V es de viento repentinamente calmado, ya no sopla más que por bocanadas y la lluvia ha cesado. Ruidos confusos en segundo plano, ruidos de agua cuya amplitud crecerá hasta el final de la emisión.

Antes de que comience el diálogo legible entre los dos hombres en alta mar, han transcurrido tres minutos reales de transmisión. Dos minutos en los que un locutor lee un artículo de humor más un minuto de conversación inteligible de los protagonista François y Dadin en el mismo plano que la lectura del locutor. Tres minutos para ubicar al oyente. Un oyente sentado escuchando la radio atentamente con sus auriculares que, seguramente, esté esbozando una sonrisa ante la lectura humorística de un locutor y que, de repente, oye algo inesperado a lo lejos que no corresponde con la emisión normal. El oyente se mantiene a la escucha porque le interesa saber lo que sucede (Anexo A).

El locutor explica que para evitar confusiones sobre la naturaleza de la emisión, Cusy y Germinet, los autores, han adoptado denominaciones inusuales en la marina. Adelanta que la obra ha sido premiada en un concurso y pide a los oyentes que, tras la escucha de *Marémoto*, hagan llegar sus impresiones a la Dirección de Emisiones de *Radio París*. Además, añade que el teatro radiofónico está en sus inicios y que las impresiones, indicaciones y sugerencias de los oyentes son muy valiosas para los creadores. Tras una pausa, el locutor anuncia la escucha de un concierto y continúa la conversación angustiosa de los marineros, François y Dadin, en alta mar. En el diálogo, se ofrecen indicios de que la situación ha empeorado: “la ola ha

penetrado”, “con tal de que los aparatos (de radio) no estén reventados”, “imposible telegrafiar”, “tendremos suerte si podemos telefonar”... con un sonido de fondo de voces que se oyen fuera, tras una puerta, casi imperceptibles.

Mientras los protagonistas intentan cambiar las lámparas del aparato de radio, entra en primer plano el decorado número II: apertura violenta de una puerta y golpe de esta última contra el tabique de madera de la cabina, intensificación en el extremo del decorado de ruidos número I. Soplo de viento con máxima intensidad, voces en el exterior. Las voces pertenecen al resto de los hombres de la tripulación que trabajan en la cubierta del barco, confirman que la situación es límite: “vamos a volcar”, “nos hundimos”, “que llegue pronto mañana”, “todo va mal”...

Sin embargo, parece que en el interior, François y Dadin, a pesar de las inclemencias meteorológicas y las incidencias técnicas ya resueltas, han contactado con un buque sueco que viene en su busca. De esta escena se vuelve a la escena del exterior que corrobora la situación de desesperación. Vuelta al interior en donde los personajes aportan datos concretos que dan credibilidad a esta situación de emergencia. Piden ayuda por radio:

ALLO, ALLO. AQUÍ PAQUEBOTE³⁰ VILLA DE ST MARTÍN EN APUROS. 20º 15' 25" DE LONGITUD NORTE Y 14º 35' 40" DE LATITUD ESTE EN EL CRONÓMETRO DE A BORDO (decir la hora exacta, minutos y segundos)

Si se escuchan detenidamente las coordenadas de posición, tal y como explica Méadel (1992), se produce un traslado al centro del desierto del Sáhara. Un dato que el oyente, salvo si fuera un experto, no va a analizar ni a dudar de su veracidad en la situación de emergencia que escucha. El oyente piensa que el barco se está hundiendo en alta mar, lo más probable, en el Atlántico. Sin embargo, sí puede comprobar la hora de un modo sencillo y al instante. La hora que dan los protagonistas es la hora actual en la que el oyente escucha, aportando credibilidad a los hechos, como si estuvieran ocurriendo en ese momento exactamente. Credibilidad que se intensifica cuando dicen la longitud de onda por la están transmitiendo: 1785, longitud de onda utilizada por la estación que emite el radiodrama.

La intervención pidiendo socorro se interrumpe en varias ocasiones, durante 20 segundos la primera vez y durante 50 segundos la segunda, en las que solo se escucha el sonido del telégrafo. Los autores intensifican así la angustiada espera para obtener respuesta. François y Dadin no se dan por vencidos y piden ayuda en dos ocasiones más... nada. El sonido cobra protagonismo, es el decorado IV, junto a ruidos de hundimiento se oyen gritos en un segundo plano. Cambia la escena con el decorado V en donde el oyente escucha los gritos femeninos del personaje de “la negra” que es la cocinera del barco (Anexo B).

El trágico final está a punto de producirse. Las voces de los protagonistas son de angustia. Dadin dice que el comandante les ordena ponerse los cinturones de salvamento. Sin embargo, la esperanza es lo último que se pierde y vuelven a hacer dos llamadas de socorro: “ALLO, ALLO. AQUÍ PAQUEBOTE VILLA DE ST MARTÍN EN APUROS” entre respiraciones fuertes y aceleradas con quejidos en segundo plano. Los botes salvavidas están preparados pero ya no les va a dar tiempo, una vía de agua les inclina hacia babor, “imposible taponar” y François y Dadin “andan en el agua” (Anexo C).

Tras el hundimiento, la emisión continúa desde los estudios de radio en donde se escuchan las carcajadas de varias mujeres y un locutor llamado Radiolo da a entender que busca “ruidos”

³⁰ Según la RAE, *paquebote* es un vocablo francés que significa embarcación que lleva la correspondencia pública y generalmente también pasajeros de un puerto a otro.

para un programa. El director de ese programa cree que es necesario mejorar el sonido del mar porque está un poco débil y añade que no quería cortar el “ensayo”, dando a entender a los oyentes que todo lo que han escuchado, ha sido un ensayo para encontrar los mejores efectos para un dramático radiofónico. Radiolo tranquiliza a los oyentes diciendo que los hombres que han escuchado morir siguen vivos y que lo que han oído a través de las ondas es un radiodrama llamado *Marémoto* de Pierre Cusy y Gabriel Germinet. El guion finaliza con el texto M, que son las frases que van pronunciando las voces femeninas engrandeciendo la labor de Radiolo como “ruidero”, tachando de “increíble” la historia que han escuchado o, en tono gracioso, diciendo que se queda con “las sirenas para su auto”. *Marémoto* finaliza con un diálogo incomprensible para el oyente junto a algunos acordes de piano y de violín.

La Biblioteca Nacional de Francia conserva este guion original escrito a máquina con aclaraciones manuscritas, un documento que, según la propia biblioteca, no está en dominio público. La socióloga francesa y doctora en Historia, Cécile Méadel (1992), ofrece una reproducción del guion completo y asegura que “*Maremoto* es la primera pieza dramática de la radio y marca el inicio de un género radiofónico que tuvo un éxito masivo durante el periodo de entreguerras (1918-1939), el radio drama o teatro radiofónico” (p. 77)³¹. La primera característica que diferenciaba a este texto de otros presentados al concurso era que estaba escrito para la radio y utilizaba todas las posibilidades expresivas del medio, sugiriendo los lugares y los personajes participantes con sonidos, ruidos y silencios. La socióloga francesa afirma que hay una segunda característica todavía más innovadora y es que *Marémoto* fue el altavoz de una situación que ocurría en ese mismo instante y que casualmente se transmite por una emisora. El hecho gana en credibilidad. Es una sorpresa para el oyente que escucha la emisora en ese momento. Si oye el principio o el final de la emisión, descubre que es un drama inventado para la emitir por la radio. Si solo escucha el suceso, podrá pensar que es una situación real que ocurre en ese instante. Ocurre lo mismo con *La guerra de los mundos* de Orson Welles.

Cusy y Germinet son conscientes de que el público de la radio es variado y está poco entrenado en la recepción radiofónica, por lo que, en sus exposiciones, proponen que el radiodrama no sea ni muy sutil ni muy refinado y que emita sensaciones extremas que sean fácilmente comprensibles. Los primeros diálogos deben ser cortos para situar al escucha y aseguran que la mímica de los actores en el teatro puede llegar al oyente a través de sonidos gracias a factores psicológicos que recrean el decorado sonoro (Barea, 1988).

Tras la emisión de *Marémoto*, el gobierno francés recibe quejas de los ciudadanos que habían escuchado el drama porque les había parecido una broma pesada. Los autores se defienden de todas estas quejas asegurando que habían ofrecido ciertas pistas en el guion para que los oyentes supieran que no era una situación real, por ejemplo, que los nombres que utilizaban no eran usados por la Marina y que habían situado el barco en medio del Sáhara. Desde el Departamento de Marina, se pide a *Radiola*, *Radio París*, que no vuelva a emitir el radiodrama.

La fecha de emisión del programa no fue publicada en ningún medio para mantener el factor sorpresa. La idea de presentar un dramático como una escena real pudiera ser el precedente más claro de *La guerra de los mundos*. La utilización de efectos sonoros muy concretos y posiblemente inventados para la ocasión podrían ser la base para la producción de *Todos los ruidos de aquel día* ya que, una filial de *Radiola*, la *Omnium Ibérico Industrial* pertenecía al Consejo de Administración de *Unión Radio* (Balsebre, 2001). Los guiones de *Marémoto* y *Todos los ruidos de aquel día* se publican tras la emisión de los radiodramas.

³¹ Texto original: “Première pièce dramatique de l’histoire de la radio, Maremoto marque les debuts d’un genre qui connaît pendant tout entre-deux-guerres un succès massif: le radio-drame, ou théâtre radiophonique”.

Recogemos una reseña relacionada con el teatro radiado y que habla de la traducción castellana de *Marémoto*, para su estreno en España³².



Figura 21. Sección *La radio* en España
(T.S.H., 1925, p. 21) / Fuente: T.S.H. Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid.

El hundimiento del *Villa de St. Martín* en el Atlántico provocó una movilización general para auxiliar a los tripulantes del barco. La llamada "radio de catástrofes respondería a un síndrome infantil de pioneros" (Barea, 2004, p. 39). La obra se traduce y se emite en Inglaterra, a través de la *BBC*, el 25 de febrero de 1925 con idénticas consecuencias entre los oyentes. Habrá que esperar hasta el 25 de abril de 1937, para que se vuelva a transmitir en Francia por *Radio París* ya como emisora pública. *Marémoto*, al igual que *La guerra de los mundos*, se hace más creíble aún por el imaginario colectivo de los oyentes de la época. El *Titanic*, también *paquebote*, se hundió en abril de 1912 y el hecho podía volver a ocurrir. No era tan extraño que se repitiera. El programa provoca una ola de reflexión en diferentes medios de comunicación, como *Nouvelles Littéraires* o *L'Intransigéant*, en donde se analiza *Marémoto* como una fórmula de un nuevo arte en la radio y se resaltan los efectos sonoros utilizados.

3.3.1.B. *La guerra de los mundos* (Welles, 1938)

La cadena norteamericana Columbia Broadcasting System (*CBS*) emite el día 30 de octubre de 1938, a las ocho de la tarde, *La guerra de los mundos*, una de las leyendas históricas de la creación dramática en radio. *La guerra de los mundos* se incluyó dentro de un programa titulado *Primera persona del singular*, un programa semanal de la cadena transmitido por 92

³² No hay más referencias de que se llevara a cabo la emisión del radiodrama traducido al castellano.

emisoras repartidas por todo el país y que, hasta ese día, se había dedicado a ofrecer adaptaciones teatrales o novelas famosas.

"*La guerra de los mundos* fue el primer fenómeno de histeria colectiva inducido por la radio" (Gubern, 1988, p. 12). Más de un millón de personas se vieron involucradas en la primera *guerra interplanetaria* de la historia humana. Uno de cada diez oyentes que escucharon el programa desde el principio y la mitad de los que se sumaron en el momento de la primera conexión desde Grovers Mill creyeron vivir una invasión extraterrestre. Era gente que quería presentarse voluntaria para combatir a los alienígenas, huía de las ciudades o intentaba llenar como podía sus últimas horas de vida. Muchos de los oyentes llamaron a sus familiares para despedirse, otros acudieron a las iglesias a rezar y otros, como un profesor de geología de la Universidad de Princeton, salieron a la búsqueda de muestras del meteorito marciano. El Instituto Americano de Opinión Pública cifró en 1938 en 1.200.000 personas las víctimas del terror (Koch, 2002).

Las causas de este pánico fueron varias: la confusión de género, esto es, el radiodrama utilizaba las convenciones sonoro-narrativas propias de un documental informativo; los oyentes no escucharon desde el principio el programa o con la debida atención; la influencia del contexto económico, político y social en el estado de ánimo de los norteamericanos y; la existencia de una imaginación popular colectiva con tendencia a temas aeroespaciales en general y tema marciano en particular (Novalbos, 1998).

En la literatura, en el cine y en ámbitos científicos *La guerra de los mundos* de H G. Wells se refleja en trabajos como *The invasion from Mars. A study in the psychology of panic with the complete script of the famous Orson Welles broadcast* de Princeton University Press realizado por el profesor Hadley Cantril y otros en 1940. Trece años después, en 1953, el director cinematográfico Byron Haskin dirige *The War of the Worlds*, con guion de Barré Lydon, protagonizada por Gene Barry y Ann Robinson y producida por la Paramount Pictures. Este film recibió el *Oscar* a los mejores efectos especiales. Otro ejemplo es la traducción de Ramiro de Maeztu de *La guerra de los mundos* de H G. Wells, de la que se han publicado tres ediciones, la última en 1987. En junio de 2005, el conocido actor y productor Tom Cruise, junto al director Steven Spielberg llevan a la gran pantalla *La guerra de los mundos*, una película de ciencia ficción y suspenso basada en la novela de H G. Wells.

La adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos* que realizaron Orson Welles y su equipo se convirtió en un fenómeno social y es considerado como uno de los mitos históricos de la dramatización en radio y parte de la "leyenda americana" (Koch, 2002, p. 11). Para su estudio, contamos con la publicación del guion de la obra traducido al castellano y con una copia de la grabación radiofónica original (2002).

Orson Welles inicia sus emisiones radiofónicas con su actuación en *Panic* de la National Broadcasting Company (NBC), si bien, su voz se hace más cotidiana en la serie de la misma cadena *The March of Time* en donde, desde 1935 y durante dos años, dramatiza noticias imitando las voces de Hitler, Mussolini, Haile Selassie y otros personajes políticos del momento. Su carrera en el medio radio es amplia, no solo como actor, sino también como presentador, productor y director.

Toda la trayectoria del joven Welles hasta su conquista de Hollywood recorre un común denominador: el dominio de la voz y el sonido. [...] En la radio se refugiaba tras el anonimato físico del micrófono para experimentar nuevas fórmulas narrativas [...] la carrera teatral y radiofónica de Welles demuestra numerosos puntos de contacto. El repertorio se repite de modo casi sistemático en uno y otro

medio y los *cast* de actores coinciden en la plantilla de las compañías del Federal o del Mercury (Rimbau, 1985, p. 53-54).

Welles comienza su carrera de actor teatral en el Teatro Gate de Dublín en 1931. Un año más tarde ya dirige espectáculos y en poco tiempo pasa a realizar los papeles de escenógrafo, productor asociado, coproductor, adaptador y escritor. Su última aparición en teatro es en Belfast y Dublín en 1960 con *Campanadas de medianoche*, adaptación de Welles de la obra de Shakespeare. En 1933, comienza su andadura en el cine con la dirección de *Noche de Epifanía* y dirigirá alrededor de una veintena de películas, algunas muy conocidas como *El cuarto mandamiento* (1942) o *La dama de Shangai* (1947) y otras que quedaron inacabadas o en preparación. En 1941, comienza a aparecer en el cine como actor. Su debut fue en el mítico film *Ciudadano Kane*. El surgimiento de otro medio de comunicación, la televisión, atrae también a Orson Welles que participa, desde 1953 hasta 1984 en diferentes programas como estrella invitada, director y presentador, y explota su faceta de actor en series de ficción y en anuncios publicitarios³³. Una de sus características principales era su inquietante risa.

Unos meses antes de la retransmisión de *La guerra de los mundos*, Welles había caído en una depresión, agudizada por el asma, debido al fracaso de su película *Too Much Jonson* tras su presentación en Stony Creek.

Welles era un gran comunicador y se aseguró de que *La guerra de los mundos* fuera recordada dejando en la penumbra a la francesa *Marémoto*. Incluso, se le llegó a considerar como un salvador de la sociedad americana, a la que le despertó una conciencia más crítica hacia todas las informaciones vertidas por los medios de masas (Ariza, 2004). Charles Higham escritor de una de la biografías de Welles asegura que “se deleitaba confundiendo y desconcertando a admiradores y entrevistadores, creando una imagen enormemente ficticia de su pasado” (Higham, 1986, p. 16).

La guerra de los mundos es una adaptación libre de la novela de ciencia ficción con el mismo título de H G. Wells, publicada en 1897. Howard Koch trabajó durante seis días para adaptar esta obra al lenguaje radiofónico.

Koch intentó añadir elementos dramatizadores y propuso fingir un simulacro de reportaje - retransmisión radiofónica, al estilo del que se había podido oír un año antes, como consecuencia del incendio del Hindenburg, el zepelín alemán que ardió varado en Lakehurst, Nueva Jersey, en el momento en el que el locutor de radio informaba de la grandeza del ingenio aéreo (Barea, 1988, p. 5-6).

El locutor ante la desgracia rompió en sollozos y gritos angustiados a través del micrófono.

Entre las anécdotas que se recogen durante la adaptación de esta novela está que Koch cogió un lápiz y lo dejó caer a ciegas sobre un mapa de Nueva Jersey, eligiendo así Grovers Mills, cerca de Trenton, como punto de aterrizaje de la primera nave marciana. "Me gustaba cómo sonaba, tenía gancho" (Koch, 2002, p. 13).

La obra se ensayó un jueves, la grabaron y la perfeccionaron bajo la dirección de Welles, el sábado Paul Stewart preparó los efectos sonoros de la obra y el domingo, cinco minutos antes de la emisión, se estaban introduciendo cambios (Higham, 1986) (Anexo A).

Los intérpretes pertenecían al grupo Mercury Theatre, encabezado por un joven de veinticuatro años llamado Orson Welles, también director y realizador del

³³ Por ejemplo, vinos *Paul Masson*.

espacio estelar de un medio al que había llegado precozmente. [...] Durante el otoño de 1938, y en busca de la diversidad que quería tener el Teatro del Aire, el grupo Mercury había ofrecido en la *CBS Julius Caesar, 12th Night, The Merchant of Venice, Oliver Twist* y una versión condensada en ochenta minutos de *La vuelta al mundo en ochenta días*. Por entonces, se tenía en el Mercury el proyecto de llevar a la radio una obra de ciencia ficción, habiéndose dudado entre *Le Nuage pourpre de Shiel* y *Le Monde perdu* de Conan Doyle, hasta que al final se decidió que fuera *The War of the Worlds*, de HG. Wells (Barea, 1988, p. 5).

La guerra de los mundos de Welles finge la emisión de una fiesta pública organizada por la propia radio que se interrumpirá en función de las alarmantes y supuestas noticias que llegan a la emisora. Poco a poco las noticias son más frecuentes y ocupan el programa, transformándolo en un falso reportaje en directo, sustituyendo al locutor por unos reporteros y un supuesto periodista que lleva el engaño hasta el final.

En ningún momento, se ocultó el carácter dramático de la pieza, es más, se avanzaron títulos de crédito inequívocos y la interpretación estuvo a cargo de la compañía habitual de radioteatro de la emisora, por lo que las voces debían ser familiares para los oyentes. Sin embargo, en el momento de comenzar la emisión de *La guerra de los mundos*, la mayoría de la audiencia estaba enganchada a la *NBC* con el programa del ventrílocuo Edgar Bergen, por lo que se perdió una primera explicación de lo que escuchó posteriormente. Si el cantante invitado por Bergen no era del agrado de los oyentes, rastreaban el dial. Ese día, durante el *zapping* radiofónico, se encontraron con que la *CBS* informaba en directo de la invasión marciana en Nueva Jersey.

Cuando la emisión se reanudó en un tono mucho menos dramático, [...] ya nadie seguía escuchando la radio. El estudio de la *CBS* se inundó de policías, la calle era un hervidero de gente aterrada, algunos rezaban, otros se suicidaron y la mayoría optó por huir alocadamente en sus vehículos sin rumbo fijo (Rimbau, 1985, p. 60).

Los científicos de la Universidad de Princeton estimaron que de 6 millones de personas que escucharon el programa, 1.200.000 reaccionaron, además de un número desconocido de personas que fueron alcanzadas por la histeria del resto (Koch, 2002).

Tras las consecuencias que trajo consigo la emisión de *La guerra de los mundos*, Welles y su equipo pasaron el *Día de los Inocentes* americano en la cárcel. En una entrevista concedida por Orson Welles al periodista Peter Bogdanovich, asegura que anticiparon la respuesta que iban a obtener con la emisión del radiodrama pero no su extensión "a los seis minutos de estar en antena, las centralitas de todas las emisoras de radio [...] empezaron a iluminarse como árboles de navidad. Los hogares se quedaron desiertos y las iglesias se abarrotaron" (Bogdanovich, 1994, p. 58). Según declaraciones de Welles, las reclamaciones judiciales fueron invenciones de los periódicos que habían perdido anunciantes en beneficio de la radio. Gracias a *La guerra de los mundos* el Mercury consiguió un patrocinador de radio *Campbell Soup* que le permitió su entrada en Hollywood (1994).

Una radio de Buffalo actualizó en 1968 el montaje del *Mercury Theatre*. En esta ocasión, no se registraron escenas de histeria colectiva, sin embargo, las centralitas de la emisora y de la policía estuvieron colapsadas por las llamadas de los oyentes.

El 13 de noviembre de 1977, *RNE* emitió un programa denominado *Cerco a una investigación*, escrito y realizado por Rafael Herrero Martínez, en la que un actor interpretaba el papel de un personaje que anunciaba que iba a cometer un crimen antes de concluir la emisión. Muchos oyentes se alarmaron.

La innovadora fórmula de mezclar géneros convirtió *La guerra de los mundos* en un verdadero fenómeno social. Tras su emisión, la Comisión Federal de Comunicaciones abrió una investigación, que quedó en cierto modo zanjada porque la CBS se comprometió a no volver a utilizar la técnica de dramatización de informativos en radio para no alarmar a la audiencia.

El guion de *La guerra de los mundos* tiene una estructura clásica de presentación, nudo y desenlace. La presentación es doble, por un lado, un locutor de la cadena CBS presenta a Welles y su Mercury Theatre con la obra que van a representar en las ondas y se utiliza como cabecera la sintonía de la compañía representativa de sus emisiones. Por otro lado, aparece el propio Orson Welles resumiendo el contenido del programa, como si ya se hubiera emitido "en el año treinta y ocho del siglo XX llegó la gran desilusión. Sucedió a finales de octubre. Los negocios iban mejor...". Tras su presentación, comienza a desarrollarse la historia con la previsión meteorológica.

Todo indica que se va a emitir un programa agradable, tranquilo, un concierto de Ramón Raquello y su orquesta desde Nueva York. No tiene mayor trascendencia si no fuera porque se interrumpe la programación para ofrecer un boletín oficial que informa de explosiones de gas en Marte y que se dirigen hacia la Tierra. Finaliza el boletín y recuperan la emisión anterior. La estructura se repite dos veces más a lo largo de la emisión, consiguiendo captar la atención del oyente. Tras ese corte, el programa se concentra en los diferentes sucesos que están ocurriendo en Marte, que significan y como pueden llegar a afectar al planeta Tierra (Anexo B).

Comienzan a aparecer personajes creíbles, reales, como el profesor y astrónomo Richard Pierson del Observatorio Princeton. Un locutor, enviado especial, se encuentra ya en el lugar de los hechos para informar. El locutor tiene nombre y apellidos, es Carl Phillips. Mientras se lleva a cabo la entrevista, llegan al observatorio nuevas informaciones que son leídas en directo y comentadas por el especialista en el tema. La tensión va aumentando en cada una de las acciones que se realizan. Se devuelve la conexión y se retransmite el último boletín informativo sobre los sucesos que acontecen desde Canadá. Se ofrecen datos concretos de los lugares en donde han aparecido objetos extraños de gran tamaño, en "Grovers Mill, Nueva Jersey, a treinta y cinco kilómetros de Trenton". Los datos, además de parecer reales, son ciertos. Conexión con Brooklyn para escuchar música de orquesta, la emisión dura unos segundos.

El interés de la cadena es el interés del oyente, por lo que, el enviado especial, que se ha trasladado hasta el lugar del suceso junto con el profesor Pierson, es presentado de nuevo y entra en antena describiendo la situación que él mismo puede observar y pidiendo siempre la opinión del experto, de tal forma que se refuerza la información que se emite (Anexo C).

Phillips, el enviado especial, pide opinión a uno de los habitantes del lugar, el señor Wilmuth, que ha visto lo ocurrido. En esta entrevista se producen situaciones habituales entre periodista y entrevistado no acostumbrado a hablar ante un micrófono como no acordarse de la existencia del micrófono o contar demasiadas cosas sin ir al grano de la cuestión (Wilmuth: Estaba oyendo la radio / Phillips: Más cerca y más alto, por favor / W: ¡Discúlpeme! / P: Más alto, por favor y más cerca). Anécdotas que ocurren con frecuencia en la radio diaria y por lo que cualquier oyente puede pensar que es cierta la emisión. Siguen explicando lo que está ocurriendo con tiempos verbales en presente y con un tono preocupante. Anuncian la llegada de la policía mientras los oyentes escuchan en directo los extraños ruidos que emiten los cuerpos extraños "el sonido de un silbido seguido por un zumbido que aumenta en intensidad". En relación a la música, las notas que salen de un piano en los "intermedios pianísticos", aumentan la tensión que se respira en el ambiente (Anexo D).

Aparecen unos seres extraños portando un pañuelo blanco pero lanzan un rayo y queman los alrededores. Se produce la desconexión final con Phillips que ha muerto junto con más vecinos y policías que se encontraban en el lugar. Siguen llegando a la redacción boletines informativos desde otros puntos, como California o Washington, e intervienen en el programa personalidades como el jefe de la Guardia Nacional en Trenton y el propio vicepresidente encargado de las operaciones que se llevan a cabo. Habla incluso el Capitán del cuerpo de transmisiones adscrito a la Guardia Nacional. Tras esa entrevista, el locutor confirma que "esos seres extraños, que esta noche han aterrizado en las granjas de Jersey, son la vanguardia de un ejército invasor procedente del planeta Marte". La confirmación la hace también el Ministro del Interior (Anexo E).

Welles traslada al oyente hasta la batería del cuerpo de artillería nº 22 situado en unas montañas cercanas. Son oficiales y artilleros que trabajan hasta su propia muerte ante los micrófonos para salvar al país. Escuchamos a los operadores y comandantes al mando de bombarderos del ejército. Sus voces se apagan, fallecen en el intento. Un locutor arriesga su vida para retransmitir lo que ocurre desde la azotea de un edificio en Nueva York. Se escuchan sirenas de barcos y el cuerpo del periodista que cae ante un humo negro que envuelve toda la ciudad (Anexo F).

Hasta aquí llega la primera parte del nudo del programa de Welles. El locutor de la presentación del principio indica, de nuevo, que se trata de un programa del Mercury y que, tras una pausa, volverán a emitir *La guerra de los mundos* (Anexo G).

En ningún momento se oculta que es una ficción pero, llegados hasta este punto, si no se ha escuchado el comienzo del programa en donde se explicaba esto y si el oyente no ha caído en que la sucesión del tiempo real han sido cuarenta minutos mientras que en el de ficción ha pasado mucho más tiempo (traslados del enviado especial, conexiones y desconexiones, movilización de todo el ejército-mar, tierra, aire-), lo más probable es que ya haya salido huyendo impactado por el producto de Welles. No necesita escuchar más, ha oído a los vecinos del lugar en donde han sucedido los hechos, sabe lo que ha afirmado el Ministro del Interior y los altos mandos del ejército, lo que dicen los periodistas... todos han dado sus vidas en directo, querían salvar el país. El oyente ha escuchado un boletín informativo de última hora, no desconfía de un medio tan fiable como la radio. Los marcianos atacan y debe salvarse.

La guerra de los mundos es un reportaje, en este caso un falso reportaje, que simula a los que se emiten todos los días: el locutor habla en vacío sin ningún fondo y entra sonido ambiente cuando el enviado especial sale a la calle a contar el suceso. Para aquella época es muy creíble. Hoy en día, se observa una falta de ambientes sonoros, la irrealidad de los tiempos en los que ocurren los sucesos, la facilidad del enviado especial para trasladarse en pocos segundos al lugar de los hechos...

El resto del programa pierde ritmo, incluso credibilidad, aparece el profesor Pierson como si fuera el único superviviente de la Tierra, dice que está escribiendo unas notas y, sin embargo, se le escucha hablar en alto, es una parte mucho más literaria con este monólogo inicial que pasa a ser un diálogo con un desconocido. El personaje del desconocido le ofrece al astrólogo vivir una vida nueva bajo las cloacas, en sótanos, bodegas y almacenes. Son los únicos que quedan en el planeta pero Pierson no acepta esas condiciones y sigue escribiendo (Anexo H).

Una música conduce al oyente al desenlace del programa, que es la voz de Orson Welles liberado ya de su personaje como él mismo asegura, en donde recuerda que se trata solo de una ficción con intención festiva con motivo del *Día de Halloween*. Entra la sintonía de la compañía y pasa a fondo para escuchar al locutor de la presentación en donde despidе la

decimoséptima de sus series semanales de radiodramas. Mantienen la sintonía hasta el final (Anexo I).

En España, se han realizado varias reposiciones de *La guerra de los mundos* de Orson Welles conmemorando aniversarios de emisión. Juan Manuel Soriano, director del *Teatro Invisible* de Cadena *SER*, dirige el 30 de octubre de 1988 la puesta en escena de esta obra radiofónica con motivo del 50 aniversario de su emisión en la *CBS*. El reparto estaba formado por reconocidos actores, especialmente de doblaje, como Constantino Romero, Arsenio Corsellas, Rafael Turia, entre otros y con música interpretada en directo por la Orquesta de Cámara del Teatro Lliure. El 30 de octubre de 2008, en el 70 aniversario y bajo el patrocinio de la Academia de Artes y Ciencias Radiofónicas de España, se emite en directo, desde el Teatro Mira de Pozuelo de Alarcón y a través de *RNE*, otra representación de *La guerra de los mundos*, bajo la realización de Gregorio Parra, que se repite de nuevo en el mismo lugar para conmemorar el 75 aniversario.

3.4. El radiodrama en España

En España, los radioyentes más pudientes, principalmente de las ciudades de Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz que podían adquirir buenos sistemas de detección y amplificación de la señal de radio, eran los únicos que disfrutaban de las primeras emisiones experimentales. Es en 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, cuando comienzan las emisiones radiofónicas regulares y por tanto, cuando este invento tecnológico pasa a convertirse, según afirma Balsebre (2001) “en un verdadero medio de comunicación: a) una emisora de radio con una estructura técnica, económica y profesional estable; y b) con una programación regular, que es escuchada de forma habitual por una audiencia cuantitativamente significativa” (p. 36). Desconocemos cuánta era esa audiencia, ya que el único *feedback* existente con el oyente, en esta primera época radiofónica, era que el propio oyente hiciera llegar de manera escrita sus opiniones, sugerencias o quejas a las revistas radiofónicas del momento³⁴, revistas publicadas por las propias emisoras.

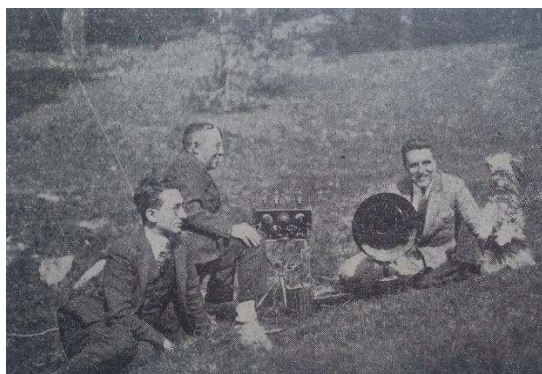


Figura 22 y Figura 23. Radioaficionados españoles escuchando la radio
(*Radio Sport*, 1924, p. 39 y 40) / Fuente: *Radio Sport*. Hemeroteca Municipal de Madrid

³⁴ Por ejemplo, en la sección *Algunos testimonios* (*Ondas*, 1925, p. 27-28).
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003567864&search=&lang=es>

A partir de este momento, la radio en España se va consolidando como medio de comunicación³⁵. Esto supone por un lado, la aparición de nuevas estaciones transmisoras³⁶ y, por otro lado, un aumento en las horas de emisión, lo que supone la búsqueda de nuevos contenidos para completar las parrillas de programación. En estos primeros años, la música era el contenido principal. Todos los géneros musicales tenían cabida en las ondas, desde música clásica, ópera, zarzuela, flamenco, jazz... Las retransmisiones musicales en directo desde los teatros eran habituales, siempre ligadas a enfrentamientos con la Sociedad de Autores que reclamaba los pagos pertinentes por los derechos de autor, a los que hacemos referencia más adelante. Destacamos la aparición progresiva de conferencias y charlas formativas y educativas que en la mayoría de las ocasiones giraban en torno a la música. La principal función de la radio en estos primeros años fue la de entretener³⁷.

En esta búsqueda de contenidos que entretengan a los oyentes habituales y capten a nuevos radioyentes, surgen las lecturas de diferentes textos literarios, recitales de poesía y cuentacuentos a través de las ondas. Es la prehistoria del radiodrama.

3.4.1. Prehistoria del radiodrama

La prehistoria del radiodrama en España y en el mundo comienza a principios del siglo XX³⁸ con las primeras emisiones radiofónicas, en las que el locutor debía impostar su voz ante el micrófono y entonar de manera correcta la lectura de un texto o saber contar un hecho o una acción. Aparecen dos códigos teatrales (Kowzan, 1997) esenciales como son la palabra y el tono, ambos signos auditivos emitidos en la radio por el locutor que, en muchas ocasiones, pasaba a ser actor o radio-actor³⁹. La palabra con una función no solo semántica sino también semiológica y el tono que aporta un valor semiológico suplementario al de la palabra y que engloba la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad con la que se transmite el contenido, bien sea informativo, de entretenimiento o de otra naturaleza.

El radiodrama comienza a experimentarse con la lectura de textos literarios, poesías recitadas (Gutiérrez, 2004) y cuentos para niños. Transmisiones en las que el locutor-actor interpreta el texto, con cambios de entonación, recitándolo o a través de un personaje. El micrófono desde donde se representa la acción se convierte en el escenario del actor (Kieve, 1945). Al comienzo de las emisiones regulares en España, las transmisiones son muy cortas y duran en total unos 40 minutos en el caso de *Radio Ibérica* y 1 hora 10 minutos en *Radio Club Sevillano* EAJ-5, por ejemplo, mientras que las emisiones en otros lugares del mundo tienen una media de 8 y 9 horas diarias. Respecto a los contenidos emitidos por estaciones europeas relacionados con la prehistoria del radiodrama, destacamos en noviembre de 1924, las tardes infantiles de la

³⁵ En 1924 emitían de manera regular: *Radio Ibérica* (EAJ-6), *Radio Barcelona* (EAJ-1) y *Radio España* (EAJ-2).

³⁶ En 1925 surgen: *Ucelayeta* en San Sebastián, *Radio Cartagena*, *La Riva* en Barcelona, *Lámparas Castilla* EAJ-4 en Madrid, *Radio Sevilla* EAJ-17 y *Radio Salamanca* EAJ-22, entre otras.

³⁷ Una función que mantiene en la actualidad, a través también de la música en la radio temática y a través de los magazines en la llamada radio generalista en donde la función esencial es la información.

³⁸ Tordera (2004) propone remontarnos en un primer tiempo en la prehistoria del radiodrama al Suceso del Canto XII de la *Odisea* de Homero (pasaje al que se refieren Borrás y Barea) en el que Ulises navega guiado por el canto de las sirenas, ya que es un radioteatro sin hilos en el que se plantea literatura y oralidad. El radioteatro es literatura y escritura para ser oídas. Y, en un segundo tiempo, desde el inicio de la radio a principios del siglo XX. En nuestro trabajo partimos de este segundo tiempo.

³⁹ Término utilizado habitualmente en las parrillas de programación publicadas por las revistas radiofónicas analizadas.

estación de Stuttgart con leyendas, cuentos y fábulas, los cuentos para pequeños y grandes de una hora de duración en la parrilla de Breslau o la lectura por el doctor Tornius de un fragmento de su última obra *La novela de un alma sensible*, así como, los programas de humor que se repiten en diferentes programaciones (*Radio*, 1924).

La radio española no quedó muy atrás ni en la experimentación radiofónica ni en la creación específica para radio ni en fenómenos industriales [...] ni en cuanto a aquellas formas expresivas que realizaban aquello que solo la radio era capaz de transformar. Fue, de todas formas, un proceso retrasado –sobre todo en cuanto a la técnica- con respecto al mundo (Barea, 1988, p.47).

En nuestro país, recogemos de la parrilla de *Radio Ibérica*, el domingo 25 de mayo de 1924, la lectura de poesías por don Manuel Machado en el llamado *intermedio*, entre actuaciones musicales de diversa índole. Mientras, ese mismo día, en otras emisoras como las de Londres, Cardiff, Glasgow o Aberdeen, a las cinco de la tarde, se dedica una sesión radiofónica para los niños que se repiten a lo largo de los siguientes días e incluso se añaden sesiones humorísticas dedicadas a niños “pequeños y grandes”. En octubre de 1924, en *Radio Ibérica*, se anuncian los jueves por la tarde emisiones infantiles llamadas *veladas radiotelefónicas*. Una iniciativa que parte del proyecto de un radioaficionado que se hace llamar *Chiquilín*⁴⁰ (T.S.H., 1924). Un mes después, son habituales estas emisiones con la colaboración de la revista infantil *Titirimundi*⁴¹: “amenidad en sus programas, gran variedad y selección de temas” (*Radio Sport*, 1924, p. 38). En diciembre, destacan los cuentos e historias breves en *Radio Barcelona*, creadas por el señor Toresky⁴² y algunas de ellas publicadas en la revista de la emisora *Radio Barcelona* como, por ejemplo, *Diálogo cogido al vuelo* (*Radio Barcelona*, 1924, p. 7). Por estas fechas, el propio locutor-actor parodia recitales de poesía de hasta quince minutos.

Radio Ibérica también programa recitales poéticos como el de don Álvaro de Orriols⁴³: *Jardín de Otoño*, *Tríptico de poetas*, *Si el amor pasa*, *La mejor rosa* y la lectura de un fragmento de la tragedia *Las cadenas* con una duración total de 25 minutos. En diciembre de 1924, EAJ-2 emite la lectura de una leyenda coránica titulada *La mujer del adoptado* por el literato don Antonio M. de Escamilla, además de diez minutos de poesías y la lectura por el mismo autor don Felue Prichard Baldasano de un cuento titulado *Atravesando pinares* (*Radio*, 1924).

⁴⁰ *Chiquilín* era un semanario infantil creado por los escritores Jardiel Poncela y López Rubio.

⁴¹ Otras revistas infantiles como *Pulgarcito* y *Sigronet* colaboran en las emisiones infantiles.

⁴² Escritor, locutor, actor, humorista...de *Radio Barcelona* al que haremos referencia en siguientes epígrafes.

⁴³ Álvaro de Orriols (1894-1976), poeta y dramaturgo catalán.



Figura 24 y Figura 25. Niños y niñas escuchando la radio
(*Radio Sport*, 1925, entre pp. 16-17) / Fuente: *Radio Sport*. Hemeroteca Municipal de Madrid

Las emisoras comienzan a prestar atención a este tipo de contenidos casi radiodramáticos. En la inauguración de *EAJ-2, Radio España*, se afirma que la emisora “ha de reportar grandes beneficios, no solo en orden al sinhilismo en concreto, sino a la cultura y al arte nacionales” (*Micrófono*, 1924, p. 21). Al repasar los programas que van a ser emitidos aseguran que “todas las manifestaciones del saber y del arte españoles serán reflejadas en las transmisiones de Radio España [...] Además, la gerencia de Radio-España, convocará importantes concursos de obras especiales para ser radiadas” (p. 21). En esta misma línea, *Radio Barcelona* publica en un editorial que: “mejoramos paulatinamente nuestros programas musicales y hemos de seguir haciéndolo en lo sucesivo –refiriéndose a sus intenciones para el año 1925–; dedicando especial atención, también, a la parte literaria de nuestros futuros programas” (*Radio Barcelona*, 1925, p. 8). Durante 1925, la programación radiofónica de todas las emisoras españolas, principalmente musical, se completaba de manera habitual con sesiones infantiles en las que se representaban cuentos entre otros contenidos para niños, con lecturas literarias de la literatura clásica y moderna españolas, con lecturas de escenas teatrales y con recitales poéticos⁴⁴ a través de la radio (Anexo A).

La primera emisión de teatro de la que hay referencias es un entremés de los hermanos Álvarez Quintero, titulado *El Chiquillo*. La transmisión se realiza el 14 de julio de 1924 (*T.S.H.*, 1924) a través de *Radio Ibérica*⁴⁵ y con la interpretación de dos grandes actores teatrales del momento, María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles⁴⁶.

⁴⁴ Destaca la figura del poeta José Montero Alonso y su iniciativa de recitar a través de la radio versos de poetas como Espronceda, Zorrilla, Bécquer o Campoamor (Romero, 1925).

⁴⁵ Algunas referencias apuntan que es *Radio Libertad* la que emite este entremés (Díaz, 1997; Urrutia, 2004). En nuestra tesis tomamos como referencia a Balsebre (2001) quien indica que es *Radio Ibérica*, ya que “en los primeros días de julio (de 1924), la programación de Radio Ibérica estaba ya normalizada” (Garitaonandia, 1988, p. 17). Durante mayo y junio de 1924, *Radio Madrid* y *Radio Libertad* emiten desde las mismas instalaciones que *Radio Ibérica*.

⁴⁶ El mismo entremés pero con diferentes actores, Adela Miranda y Rufo Ardiz, se radiaba por *Radio Club Vizcaya* en julio de 1925.

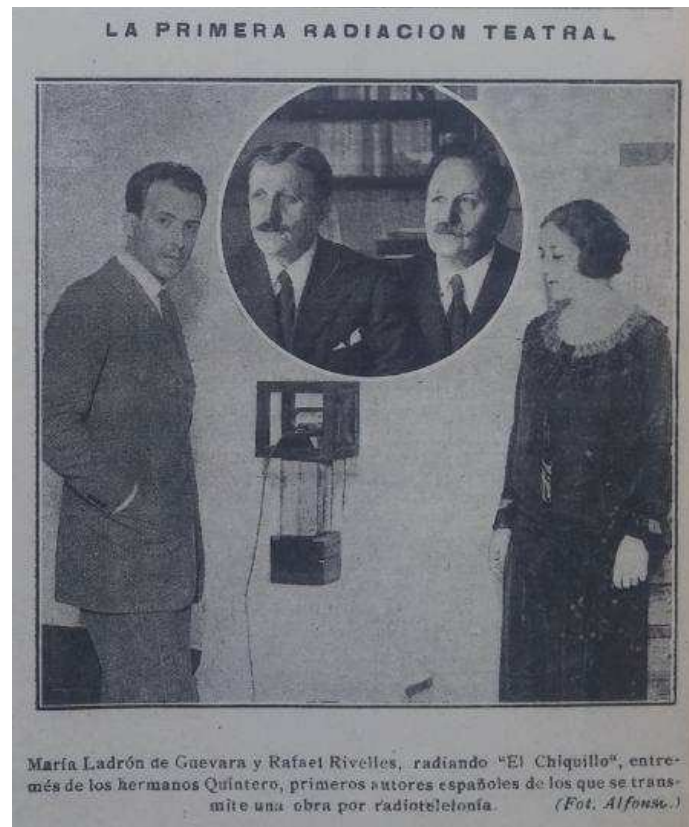


Figura 26. Fotografía de los actores y autores de *El Chiquillo* (T.S.H., 1924, p.1) / Fuente: T.S.H. Hemeroteca Municipal de Madrid

La dirección técnica de las emisoras limitaba la emisión hablada ante un micrófono a solo dos locutores. Pensaban que más voces con distintas intensidades podrían generar *ruido*, de tal forma que los oyentes no escucharan con claridad el contenido emitido (Balsebre, 2001). Es por esto, que las primeras transmisiones de teatro en la radio española fueron a dos voces, generalmente los personajes del galán y la dama⁴⁷. Otro ejemplo es *El flechazo*, entremés de los Quintero, emitido el 24 de abril de 1925 e interpretado por radio-actores habituales de *Radio Madrid*: la señorita Toledo y el señor Montenegro.

A finales de ese mismo año, *Lámparas Castilla* anuncia en su programación del domingo 29 de noviembre de 1925, la presentación de la compañía Castilla que dirige el primer actor cómico señor Osnola: El entremés de costumbres andaluzas titulado *Pá vestir santos*, original de los señores Lara y Mirete, interpretado por la señorita Molas y los señores Osnola y Rodríguez. La emisión comienza a las 15:45h y finaliza a las 16:05h (T.S.H., 1925). Otras emisoras siguen el ejemplo de constituir su propia compañía de artistas como *Unión Radio*⁴⁸ que, en 1927, cuenta

⁴⁷ Balsebre (2001) apunta que las grandes estrellas del teatro, el galán y la dama, acudían a las emisoras para promocionar el estreno de su última obra de teatro. Ante esta visita a los estudios, se le pedía, de forma gratuita, una lectura dramatizada de algunos fragmentos de la obra. Quizá esta tradición se inaugura con la primera radiodifusión teatral.

⁴⁸ *Unión Radio EAJ-7*, se constituye a finales de 1924 como Sociedad Anónima y se inaugura en junio de 1925. Absorberá a *Radio Ibérica* -que se había unido a *Radio Madrid* en mayo de 1924- y *Radio Barcelona*, además de otras emisoras provinciales. Es la empresa radiofónica hegemónica en la España

también con un cuadro artístico que representa en noviembre de ese año, el sainete de Tomás Luceño, ¡Viva el difunto! (*El Sol*, 1927, p. 4).

Los entremeses, las estampas y los sainetes eran los géneros teatrales más habituales en las ondas de esta época. Destacamos las obras de los hermanos Quintero por su brevedad, unos 15 minutos de duración, y por su carácter cómico y costumbrista que tanto gustaba al público de los teatros y posibles oyentes. De estos textos, que estaban escritos para el teatro, se realizaba una lectura dramatizada ante los micrófonos. En otras obras teatrales se adaptaba el guion para ajustarlo a las necesidades del lenguaje de la radio como, por ejemplo, la adaptación, expresamente para *Unión Radio*, del drama *La arlesiana* de A. Daudet y adaptado por Ruy de las Arcas e interpretado por el cuadro artístico de la estación en noviembre de 1928 (*El Sol*, 1928, p. 6).

El 12 de julio de 1925, *Radio Ibérica* emite, a las 21:10h y durante veinte minutos, el primer sainete escrito para ser radiado, *Maximino, el de la Radio*⁴⁹, del dramaturgo Enrique Jardiel Poncela. Con el siguiente reparto: “Señá Bibiana, señora Nestosa; Paloma, señorita Toledo y; Maximino, señor F. Aguirre” (*T.S.H.*, p. 6). Uno de los primeros radiodramas de la radio española. Comienza la búsqueda de un nuevo arte que tenga en cuenta los elementos específicos del lenguaje radiofónico.

3.4.2. Conflicto teatro versus radio. Hacia un arte nuevo: el radiodrama

El teatro y la radio tienen relación desde la aparición de esta, considerada, en un primer momento, como un nuevo sistema de transmisión y de retransmisión (Tordera, 2004). La mayoría de las retransmisiones desde los teatros eran de contenido musical como conciertos, bandas y óperas. En Barcelona se retransmitía desde el Gran Teatro del Liceo y, de manera puntual, retransmisiones de obras teatrales, como en Madrid desde el Teatro del Príncipe. Enseguida surgen intereses contrapuestos y, por ejemplo, las habituales retransmisiones de ópera desde el Teatro Real se suspenden durante unos días por “orden superior” (*Tele-Radio*, 1923, p. 12). La negativa de los directores del Teatro Real a realizar estas retransmisiones genera un malestar que se publica en el periódico *El Sol*, a través de un artículo titulado *Una protesta* (*Tele-Radio*, 1924).

Una parte de los empresarios teatrales relacionan la crisis teatral del momento con la aparición de la radio. Se llega a culpar a la radio de la crisis económica del teatro español (Vargas, 1927). Este colectivo considera a la radio como una de las principales causas de la decadencia del teatro y refleja su preocupación porque cree que la radiotelefonía resta público, sobre todo en los espectáculos nocturnos. En Barcelona, los empresarios teatrales exigen el pago de un canon mensual a *Radio Barcelona EAJ-1* como derechos de autor por las emisiones musicales.

Otra parte de estos empresarios, siguiendo la relación radio y teatro en Inglaterra y Estados Unidos, desean que el teatro y la radio se alíen para convertir a la radio en el medio más eficaz para su propaganda (*Radio Barcelona*, 1924). La radio es una oportunidad para publicitar las

de la época. Tras la guerra civil se reconvertirá en la principal empresa privada de este sector de comunicación con el nombre de Sociedad Española de Radiodifusión (*SER*).

⁴⁹ Reescritura de un sainete publicado el 21 de septiembre de 1924 en el número 147 de la revista *Buen Humor*, con el título *Las sorpresas de las ondas*, en donde se burla de las dificultades para sintonizar los primitivos aparatos de radio de la época (Pueo, 2016).

funciones de sus teatros como opinan los encargados del Teatro Fontalba de Madrid que, en octubre de 1924, autorizan a *Radio Ibérica* para transmitir semanalmente un acto de las obras que se representen en ese teatro. Del mismo modo, el empresario del Teatro Maravillas, Campúa, autoriza la instalación de un micrófono en el escenario de su teatro (*Radio Sport*, 1924).

Pero, en enero de 1925, la Sociedad General de Autores prohíbe la retransmisión por radio de zarzuelas, óperas, bailes, canciones, comedias y toda la producción de autores españoles y extranjeros que estén representados por esa Sociedad, así como, la instalación de micrófonos en los escenarios de los teatros cuando las empresas radiofónicas no paguen los derechos de propiedad que la Sociedad determine (*Radio Barcelona*, 1925).

La radiotelefonía es un poderoso auxiliar del teatro; nunca su enemigo. Y no es explicable la resistencia de los empresarios a facilitar en sus teatros las retransmisiones con las que fomentarían el mayor interés por el espectáculo y producirían la atracción del público [...] ¡La radio es al teatro lo que el escaparate al comercio! ¡No temáis la radiodifusión! Temed las malas obras y las malas compañías (García Iniesta, 1924, p. 1).

Ante la resistencia de la Sociedad de Autores y empresarios teatrales, unido a que las retransmisiones desde los teatros de la época eran bastante difíciles de llevar a cabo técnicamente⁵⁰, *Radio Barcelona EAJ-1* se plantea la posible creación de estudios propios como en la *BBC* de Londres. Crear su propio Radio-Teatro –refiriéndose a una sala de transmisión– para emitir fragmentos de actos o actos enteros de ópera por un elenco artístico propio. El proyecto incluiría la emisión de teatro lírico y dramático (Raurich, 1925). En 1925, *Radio Ibérica* cuenta con estudios propios desde donde se transmite la zarzuela *La Bejarana*⁵¹, cantada y recitada por artistas de la época, en colaboración con la agrupación de industriales y comerciantes de radiotelefonía Radio Madrid. Una iniciativa que inaugura el teatro radiotelefónico en España (*T.S.H.*, 1925). En el anexo, ofrecemos un fragmento de la conversación entre dos amigos sobre el teatro y la radio publicada en la revista radiofónica *T.S.H.* y que refleja la llegada inminente del teatro a la radio (Anexo A).

En el entorno de los actores de teatro, también surgen inquietudes ante las emisiones de teatro radiado. Inquietudes que, en su momento, aparecieron también con la llegada del cine. Los actores consideran que tanto el cine como la radio son artes diferentes al teatro, artes incompletas: el cine es mudo⁵² y el teatro radiado ciego. Por lo tanto, el teatro radiado no acabará con el teatro. De hecho, el teatro radiado permite disfrutar del teatro a aquellas personas que, por diferentes circunstancias -pobres, enfermos, reclusos-, no pueden acudir a los teatros (Larrubiera, 1925).

La radiotelefonía es la recreación de los pobres y no hay derecho a privar a quienes no disponen de fortuna de una diversión lícita y más educadora que el teatro actual [...]. Las audiciones radiotelefónicas no pueden competir como

⁵⁰ Como mínimo, hacían falta dos líneas telefónicas en el teatro: una para enviar la señal a la estación y la otra, para que el operador pudiera comunicarse con el estudio de la emisora y poder regular la transmisión, dos o tres micrófonos en lugares escogidos conectados a un aparato mezclador que regulara la potencia del sonido y aparatos de control y ajuste de nivel de modulación de la corriente (Garitaonandia, 1988).

⁵¹ Zarzuela en dos actos estrenada el 31 de mayo de 1924 en el Teatro Apolo de Madrid. Escrita por Luis Fernández Ardavín y con música de Francisco Alonso y Emilio Serrano. En 1926, fue llevada al cine.

⁵² El cine sonoro nació en 1927.

diversión en modo alguno con las representaciones teatrales, y, lejos de perjudicarlas, las hacen una propaganda eficaz. Quien ha oído a un buen actor a un tenor admirable por medio de las ondas, siente el invencible deseo de verlo y de escucharlo directamente (Zozaya, 1925, p. 1).

De manera paralela, en estos primeros años de la radio como medio de comunicación surge un debate mundial respecto a la adaptación de obras teatrales a la radio. Unos críticos piensan que este teatro no interesa al oyente porque pierde valores propios de la obra teatral como el efecto plástico, mientras que otros defienden que son los actores con su dicción y su buena interpretación los que pueden paliar estas ausencias (Raurich, 1925).

Sin embargo, llega un momento en el que el medio radio necesita su propio teatro radiofónico, los radiodramas. Obras escritas para la radio que utilizan los elementos del lenguaje radiofónico para hacer llegar al oyente una historia dramatizada ante los micrófonos por actores-locutores que con su emoción transmitan el ambiente escénico a través de la radio⁵³. El auditorio es como un ciego, por ello, es imprescindible utilizar de manera correcta los ruidos, los elementos sonoros, las pausas en el diálogo que permitan que la obra tenga un ritmo, un dinamismo y una entonación adecuados para transmitir a través del micrófono (Ginestal, 1929).

Una obra de teatro, sin escenario visible, sin cuerpo, sin volumen, sin fondos ni visualidad de ninguna especie, no es teatro; es...otra cosa. Pero otra cosa que interesa sobremanera en cuanto se nos ofrece como germen de una rara y atrayente variedad de literatura dramática. Se nos anticipa, pues, la noción de un teatro purgado de líneas y colores, desprovisto de cuantos motivos venían dándole tradicionalmente carácter de espectáculo. Y es curioso advertir cómo empujan los nuevos inventos, las técnicas científicas de elaboración reciente, sobre la literatura teatral, no para suprimirla, sino para enriquecerla (*Ondas*, 1930, p.3).

No olvidemos que el oyente de la época escuchaba la radio con auriculares y, aunque con la práctica, llegaba a afinar el oído, no era una escucha tan aguda como la de una persona ciega. Partiendo de esta base, los personajes del teatro radiofónico debían ser mucho más sutiles que los personajes del teatro ya que tenían que transmitir al oyente solo con la palabra. La voz y la dicción permitían conocer al primer personaje. Este revelaba datos de los siguientes personajes para que el oyente tuviera referencias de ellos. Las voces de los intérpretes tenían que ser diferentes, contrapuestas, con tipos y timbres de voz que no llevaran a error. El actor de radioteatro debía suplir los gestos de los actores de teatro a través de la pausa, el matiz y la debida acentuación de la palabra y de la frase (G. F., 1928). Caracterizándose, sin maquillaje ni vestuario, para interpretar a los diferentes personajes que participan en la acción.

Estas primeras reflexiones sobre los radiodramas se centran en la palabra, la acción del diálogo a través de la palabra sin apoyo visual y en el tono, esto es el timbre, la intensidad del sonido, la entonación, la claridad, la proyección... para transmitir el mensaje. Pero el radioteatro requiere de una técnica nueva, es un nuevo arte (Martín Becerra, 1928) que necesita de la música y de los efectos sonoros, otros dos códigos teatrales (Kowzan, 1997) fundamentales que relacionan el teatro con el radiodrama. Esta nueva percepción lleva a mejorar los

⁵³ En los primeros radiodramas de *Radio Ibérica* es una locutora la que describe la escena (Ortega, 1925) de tal forma que con su emoción a través del micrófono, envuelve al oyente en el ambiente en el que transcurre la acción.

radiodramas con diferentes condiciones acústicas, por ejemplo, con un eco artificial a través de una transmisión simultánea del sonido recogido por dos micrófonos. La llamada Cámara de Eco, fue utilizada para simular muchedumbre o aglomeraciones: se hacía un desdoblamiento de la acción dramática, la acción principal en monólogo o diálogo se radiaba desde un estudio y desde otro estudio los ruidos, coros o muchedumbre. Se utilizaba también para generar ruidos como lluvia, tormentas, batallas, ruido de la calle, del mercado... dando impresión de realidad (Un crítico de la corte, 1928). A partir de entonces, los efectos sonoros comienzan a aparecer como códigos habituales en la producción de radiodramas principalmente. La figura del ruidero⁵⁴ no llega a la radio española hasta la década de los 40. Hasta entonces, los efectos sonoros como timbres o puertas eran realizados por los propios actores.

3.4.3. Los primeros radiodramas

El primer sainete escrito para ser radiado es *Maximino*⁵⁵, *el de la Radio*⁵⁶ de Jardiel Poncela, el 12 de julio de 1925, a través las ondas de *Radio Ibérica*. Esta es la información plasmada en la parrilla de programación de la emisora publicada en la revista radiofónica *T.S.H.* pero, la obra es un reescrito de un sainete titulado *Las sorpresas de las ondas* y publicado con anterioridad. El autor utiliza la misma idea del sainete teatral para crear un nuevo sainete para la radio, en el que cambia personajes pero mantiene un contenido muy parecido. *Maximino, el de la Radio* está entre la adaptación de teatro para la radio y el intento de crear teatro radiofónico. Es un primer paso del radiodrama en España.

En esta línea, destaca el 27 de diciembre de 1925, la emisión de un diálogo en verso de cinco minutos, original de Fidel Prado⁵⁷, escrito expresamente para una emisión extraordinaria de *Radio Ibérica*, dedicada a todos los artistas que colaboraban con la radio (*T.S.H.*, 1925). El radiodrama se titula *¿Te la digo resalao?* y fue interpretado por la señorita Toledo y el señor Montenegro a las 23:35h. Unos meses antes, en mayo, Fidel Prado critica la monotonía de la programación radiofónica española porque se limita a retransmitir o transmitir conciertos, música y nada más. “Los directores artísticos y las empresas; todos los que intervienen en la confección de emisiones, son rutinarios, absurdos y arbitrarios” (Prado, 1925, p. 1). Además de culpar a Sociedad de Autores de esta monotonía ya que, con sus restricciones, imposibilitan las iniciativas artísticas ante el micrófono (Prado, 1926). El autor repasa las programaciones de emisoras de Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos y afirma que se radia de todo, ya sea ameno, superfluo, útil o exótico... porque todo cuenta con un público interesado y apuesta por “unir el arte con la enseñanza en forma que todos los habitantes del país sin excepción sean necesariamente radioescuchas, porque para todos hay algo de útil o agradable en las emisiones...” (Prado, 1925, p.1). Recogemos de la programación de *Radio Ibérica* del 7 de julio de 1926, en una jornada dedicada al sainete, a las 22:55h, el estreno de otro sainete original de Fidel Prado titulado *¡Carpintero! ¡Carpintero!* con el siguiente reparto: Angustias, señorita Conchita Toledo y Ángel, don Fernando Aguirre (*T.S.H.*, 1926).

Radio Ibérica, unida ya a *Radio Madrid*, es pionera en el género de los seriales con la novela policiaca *La muerte de Mr. Stay* anunciada el 17 de enero de 1926. Un folletín radiofónico de cinco minutos, emitido a las 23h, que estaba previsto que durara entre tres y cuatro noches.

⁵⁴ Se denominaba así al profesional de la radio especialista en efectos sonoros.

⁵⁵ Maximino o Máximo.

⁵⁶ Guion radiofónico de *Maximino, el de la radio* (Jardiel, 1926, pp. 22-23).

⁵⁷ Fidel Prado Duque (1981-1970) fue periodista y escritor. Escribió novelas populares, cuplés, biografías, guiones de historietas y programas radiofónicos. En ocasiones, utilizaba el seudónimo F.P. Duke o P. Duke.

Nace como un concurso en el que los radioyentes tienen que averiguar quién es el autor del crimen de Mister Stay.

La estación del Paseo del Rey radiará el emocionante relato de un misterioso crimen escrito por un distinguido novelista y los radioescuchas, después de conocer los antecedentes del suceso, la descripción de la escena y la vida y carácter de los personajes que en la acción intervienen, deberán acertar quién es el autor del crimen (*T.S.H.*, 1926, p. 20).

Al final, la emisión se mantiene durante dos meses mientras el guion radiofónico se publica de manera fragmentada en la revista *T.S.H.* El concurso adquiere tal éxito que más de seis mil radioyentes se convierten en detectives e informan sobre el misterio de la muerte de Mister Stay. Ciento treinta y siete radioescuchas descubren el misterio de la muerte del personaje y, tras un sorteo, el acertante gana las 500 pesetas del premio.

Tal fue el éxito de los concursos radiotelefónicos de *Radio Ibérica* relacionados con los radiodramas que se anuncia un segundo concurso de novelas radiadas titulado *¿Señora, cuál de los tres...?* o *Un amor pasado por agua* y un tercer concurso llamado *El robo del brillante azul* (*T.S.H.*, 1926).

De forma paralela, el 31 de enero de 1926, *Unión Radio* emite su primera novela radiada: *Aventuras de una parisién en Madrid*, original de Eustache Amedee Joly Dix e interpretada a través de las ondas por la protagonista de esas aventuras, mademoiselle Ivonne Brunet. *Unión Radio*, que había comprado los derechos de la obra en exclusiva, emite un capítulo diario.

La originalidad de la nueva novela radiada, *Aventuras de una parisién en Madrid*, cuyos capítulos, en los que se describe un episodio íntegro e interesante, van unidos por el hilo de una trama indirecta y la novedad de ser la propia protagonista la que relate ante el micrófono sus aventuras, han de ser acogidas por los oyentes con viva simpatía (Ondas, 1926, p. 25).

Después de los ensayos con el sainete radiofónico, asistimos a la aparición de un nuevo género: el serial o folletín o novela radiada.

A partir de 1928, observamos que se emite el mismo radiodrama en diferentes días. Encontramos una primera referencia en la parrilla de programación de *Radio Barcelona*, el martes 28 de febrero, en donde se anuncia que a las 22:05h se emitirá radioteatro: “Segunda radiación de la radiocomedia en un acto Un hombre de talento, expresamente escrita para Radio Barcelona, por don Miguel Nieto, interpretada por las principales actrices señoras Illescas y Carnicero y señores Blanes, Pujol, Soler, Miré y Vové” (*Ondas*, 1928, p. 13). La primera emisión de la obra se realizó ocho días antes.

3.4.4. Escritores y actores de los primeros radiodramas

Desde las primeras emisiones de la radio en España, la colaboración de los escritores con la radio es continua “aunque muy pocos se comprometieron realmente en el desarrollo del nuevo medio” (Urrutia, 2004, p. 43) ya que los textos literarios que se escribían para la radio del momento no tenían en cuenta las características de su lenguaje. En el caso de la literatura dramática, generalmente se interpretaban y radiaban sainetes, entremeses y estampas porque no necesitaban un tratamiento especial para adecuarlos a la radio. Solían ser textos breves, costumbristas y en tono de humor, de un solo acto, de diez o quince minutos, pensados para ser interpretados por dos actores. En el teatro, se utilizaban para rellenar los intermedios o al

final de la función teatral o musical con el objetivo de entretener al público y en la radio, se ajustaban bien a las necesidades de la época. Por eso, dramaturgos como Serafín y Joaquín Álvarez Quintero o Enrique Jardiel Poncela tuvieron tanto éxito con sus textos breves en las primeras emisiones regulares de la radio española.

Los hermanos Álvarez Quintero triunfan en las ondas con sus obras dramáticas cortas y de tono costumbrista. En 1925, *Radio Ibérica* apuesta por su obra y transmite sus entremeses como: *El último capítulo*, de veinte minutos, interpretado un miércoles a las 23:30h de la noche por la señorita Toledo y el señor Montenegro; *Solico en el mundo* con los mismos intérpretes; un entremés de diez minutos emitido a las 22:50h el 13 de junio; *La Zahorí*, entremés de veinte minutos; *La moral de Arrabales*; *El agua milagrosa*, entremés de diez minutos con la señorita Toledo y el señor Aguirre. *Radio Ibérica*, ese año, emite monólogos de los mismos autores, interpretados por la radioactriz del momento, señorita Toledo, como: *La morritos*, el 1 de julio; *Chiquitita y bonita*; *Historia de Sevilla* o; *Palomilla*, de una duración de diez minutos el 30 de octubre (T.S.H., 1925).

Otras estaciones deciden transmitir obras de los Quintero para asegurarse el éxito seguro entre su audiencia. En *Radio Club de Vizcaya* EAJ 8, se emiten de manera habitual sus entremeses interpretados por aficionados de la Sociedad de Biblioteca de Buenas Lecturas, como, por ejemplo, *A la luz de la luna* (Radio, 1925). En las primeras emisiones de *Lámparas Castilla*, se radia a las 00:25h el "Entremés de los señores Álvarez Quintero titulado ¿A quién me recuerda usted?, interpretado por la señorita Santa Olalla y el señor Lastra" (T.S.H., 1925, p. 16) o *Hablando se entiende la gente*, de quince minutos a las 16:30h del 24 de noviembre con la interpretación de la señorita Carmen Valle y el señor Montenegro. El 18 de noviembre este mismo año, *Radio Cartagena* dedica toda su emisión de tarde a los hermanos Álvarez Quintero: "A las 8, Velada dedicada a los aplaudidos saineteros señores Álvarez Quintero, con un programa seleccionado de sus mejores obras" (T.S.H., 1925, p. 19). Unos días después, en *Radio Vizcaya* EAJ 11, se destaca la emisión del entremés de los Quintero *El agua milagrosa*, interpretado por María Basso, Nicolás Navarro y la señora Galiche y se ensalza el trabajo de la pareja Basso y Navarro.

Otros homenajes a Serafín y Joaquín Álvarez Quintero se repiten durante otras jornadas como el 31 de enero de 1926, en *Radio Ibérica* con un programa extraordinario dedicado a su obra, "en ella tomó parte el notabilísimo cuadro de declamación de la Sociedad que lleva el nombre de los notables saineteros" (T.S.H., 1926, p. 20). *Radio Barcelona*, emite obras de los Quintero como, por ejemplo, el martes, 16 de marzo de 1926, a las 21:10h, en esta ocasión son varios fragmentos del entremés *Mañana de sol* de los hermanos Álvarez Quintero, con la interpretación de la señora González y señor Miret (T.S.H., 1926).

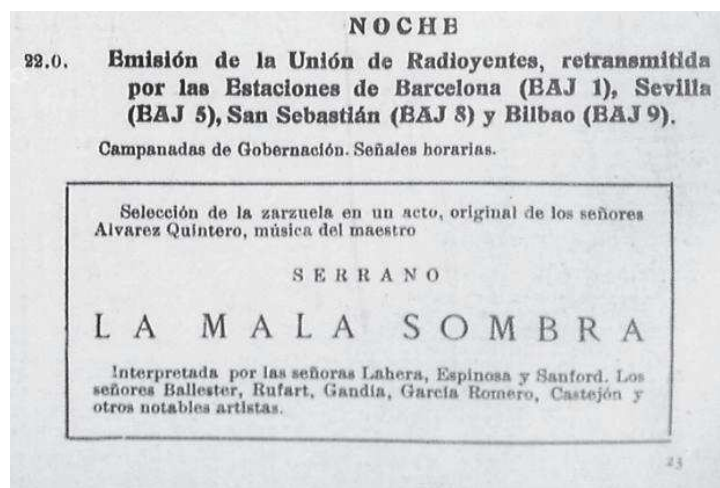


Figura 27. Fragmento de la parrilla de programación radiofónica de *Unión Radio* del sábado, 25 de febrero de 1928

(*Ondas*, 1928, p. 23) / Fuente: *Ondas*. Hemeroteca Municipal de Madrid

Enrique Jardiel Poncela es periodista y trabaja durante varios años en Hollywood en el departamento de castellano de la Fox Film Corporation, en donde adapta dos doblajes y escribe el diálogo de una película. Escribe novelas cortas para la revista *La Nueva Humanidad*, en *Los lunes del Imparcial* y en *La Libertad*. Funda con José López Rubio⁵⁸ un semanario infantil llamado *Chiquilín*, que da lugar a un programa radiofónico con el mismo nombre. Empezó su labor de guionista radiofónico en *Radio Ibérica*, desde mediados de 1924 hasta la mitad del año 1925. De esta primera época, destacamos *Maximino, el de la Radio*, el primer sainete escrito para la radio y emitido el 12 de julio de 1925. La revista *Ondas* le ficha y publica sus relatos radiofónicos desde finales de agosto de 1928 hasta 1933 como, por ejemplo, *Relato de un crimen odioso* (1928) con cuarenta guiones en clave de humor, un poema radiofónico con diez cantos titulado *La impresión que da el micrófono* (1929), *Dos fábulas para la radio* (1930), *Un programa transmitido al mundo* (1931) o *Un amor frente al micrófono* (1932) entre otros. Respecto a estos escritos radiofónicos, Ventín (1998) asegura que: “Jardiel expone en sus guiones sensaciones que despiertan emociones: placer, dolor, tristeza o alegría que hacen emerger un instinto resultante de las tendencias propias de cada personalidad” (p.122).

Otra persona de gran importancia para el medio es el escritor Miguel Nieto, uno de los pocos literatos que vivió la radio desde dentro. En sus primeras intervenciones, aparece como locutor-actor recitando poesías de José Espronceda como *El alma del poeta*, en febrero de 1926, en *Radio Ibérica*, que emitía arte y literatura radiando obras de poetas españoles. Sus obras teatrales se representan en las ondas, en esa misma emisora como, por ejemplo, en abril del mismo año *La dama esquiava*, una escena de comedia de capa y espada en verso, o en agosto el sainete *Los castizos*, ambas interpretadas por los actores señora González y señor Miret (*T.S.H.*, 1926). En 1927, Miguel Nieto es contratado por *Radio Barcelona* como director literario y pasará a ser el director del radioteatro de esta emisora en donde pondrá en marcha el cuadro de actores y una producción radiodramática semanal (Balsebre, 2001). La principal labor de Nieto en la radio fue adaptar obras teatrales al lenguaje radiofónico y dirigir a los actores para la interpretación ante el micrófono y aunque fue uno de los primeros autores de radiodramas, escribió pocos guiones originales. Su primera obra pensada y escrita para la radio

⁵⁸ José López Rubio (1903-1996) fue guionista, dramaturgo, director de cine, historiador de teatro, académico y humorista. Perteneció a la llamada Generación del 27.

es *Un hombre de talento*, una comedia de un acto emitida el 20 de enero de 1928 con una segunda radiación ocho días después.

Repasando la prehistoria de los radiodramas y los primeros radioteatros en las programaciones diarias de las diferentes emisoras españolas, nos encontramos con literatos contemporáneos⁵⁹ como: Tomás Redondo, Juan Antonio Cavestany, Julio Dantas, Álvaro de Orriols, Felue Prichard Baldasano, Manuel Machado, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Torregrosa, Renovales, Foglietti, Roig, Ángel Guimerá, Francisco Villaespesa, Teodoro Gascón, A.Lillo, Esteban Fernández y González, Manuel Lessa, Alberto Casañal, José Llanes, Leopoldo Cano, Eusebio Blasco, Lara, Mirete, José Echegaray, Fiel Prado, Santiago Rusiñol, Pedro Muñoz Seca, Ricardo de la Vega, Antonio Casero, Eduardo Marquina o Ramos de Castro.

Los primeros locutores de la radio, tuvieron que hacer de periodistas, contadores de historias, recitadores e intérpretes. Muchos de esos locutores son los actores o radioactores de los radiodramas entre los que destacan Domingo Olmeda en *Radio Ibérica*, que pasaba de contar un cuento la noche de Reyes en enero de 1925 o leer villancicos clásicos, a realizar *lecturas festivas*⁶⁰ cualquier tarde en los intermedios de la Banda Municipal de Madrid. Junto a la señorita Toledo, Domingo Olmeda interpreta la obra de teatro clásico *La Tizona* de Alarcón el 25 de febrero de 1926 en *Radio Ibérica*.

Toresky⁶¹ es una figura indispensable desde el nacimiento de *Radio Barcelona*. Josep Torres Vilalta, actor del teatro de variedades, transformista y ventrílocuo, escribe, locuta e interpreta historias breves y cuentos para la radio desde diciembre de 1924. Sus escritos se publican también en *Radio Barcelona*, la revista de la emisora. Este locutor ingenioso, divertido y polifacético recitaba habitualmente poesía. Solían ser recitales de quince minutos incluso con poesías parodiadas como, por ejemplo, la parodia de una poesía de Rubén Darío el 28 diciembre 1924 que, asegura Salvador Raurich (1925) “hizo reír hasta a las imperturbables bocinas” (p. 8). Este mismo autor, crítico de las emisiones en la revista *Radio Barcelona*, ensalza la figura de Toresky en su emisión del día de Navidad de 1924:

El día de Navidad, el notable imitador señor Toreski dio una espléndida sesión cómica, dentro de su especialidad tan característica. Repitió (a petición) el Tratado de Urbanidad de Benavente. Las escenas de colegio nos consta provocaron la hilaridad a caño libre. Por cierto, que el artista estuvo oportuno extendiendo su clase de moral a los pequeños radiooyentes con motivo de la lección que dio a una de sus discípulas contrastando la mentira con el robo (p. 7).

El señor Toresky recitaba en catalán y castellano en la misma sesión radiofónica como en noviembre de 1925, que recita: *Recorts d'un Crepuscul* y *La agonía del clavel rojo* de José Casanovas, *Un matrimoni en una tarde de football* de José Llanés y *¿Quién lo escribió? Un manco* de Leopoldo Cano.

Colegio de niños fue uno de los programas con emisiones regulares conducido por Toresky. Se emitía a primera hora de la tarde y estaba dedicado a los niños. En esta línea, a finales de mayo de 1926, *Radio Barcelona* anuncia un concurso infantil llamado *Un cuento extraordinario* dirigido por Toresky que radiará en tres partes un cuento escrito por él. El autor-locutor contará las dos primeras y la tercer parte ha de ser “solucionada o adivinada por nuestros pequeños radiooyentes, niños o niñas, hijos de socios de Radioyentes Barcelona. A continuación

⁵⁹ En ocasiones, locutaron sus propios trabajos en las ondas.

⁶⁰ En algunas ocasiones, era la señorita Nestosa la encargada de estas lecturas.

⁶¹ Escrito también como Toreski.

se emite radiotelefonía infantil con la cooperación de las revistas infantiles Pulgarcito y Sigronet y cuentos, chistes, colmos y el Colegio de niños del señor Toresky” (T.S.H., 1926, p. 14). En esta época y junto a sus diálogos humorísticos, creará el personaje de *Pepito*, un niño travieso que desaparece en la siguiente temporada para dar paso a *Miliu*⁶², un muchacho travieso y simpático de ocho años que, con preguntas impertinentes, divertía y hacía reflexionar a grandes y pequeños y que participa en campañas benéficas.

Al igual que en el teatro de la época, sobre todo en los sainetes y entremeses en los que destacaban parejas profesionales de actriz y actor, la dama y el caballero, en radio, nos encontramos con dos parejas de radio-actores: Manuel Montenegro y la señorita Toledo y Fernando Aguirre y la señorita Nestosa (Josefina). Los cuatro actores eran las voces de la mayoría de los personajes de las obras radiadas en *Radio Ibérica* y *Radio Madrid* de los hermanos Álvarez Quintero en los primeros años.

Manuel Montenegro era un reconocido actor⁶³, además de escritor. En 1925, Montenegro interpreta de manera habitual monólogos cómicos en *Radio Madrid* (Radio, 1925), cuentos como *Cuento Inmortal* de Jacinto Benavente en junio en *Radio Ibérica* o *El ojito derecho* de los Quintero en donde da voz a los tres personajes de la obra (T.S.H., 1925). Recita poesías y lecturas diversas. En una entrevista publicada por T.S.H., el actor confirma que su primera interpretación en las ondas fue con un monólogo cómico de Pablo Parellada titulado *Recepción académica* y asegura que el género que más le atrae es el cómico. De la interpretación en las ondas, lo que más le gusta es hablar ante el micrófono pero como actor de teatro echa en falta el aplauso del público. Respecto a la relación de la radio con el teatro responde que:

En contra de la Sociedad de Autores, a la que me honro en pertenecer, creo que no solo no perjudica al teatro, sino que es el mejor anuncio y la propaganda mejor que se ha podido encontrar, pues el público, interesado por lo que ha oído, desea el complemento del vestuario, la escena y acude al teatro (Delfy, 1925, p. 21).



Figura 28. Fotografía de Manuel Montenegro
(T.S.H., 1925, p. 21) / Fuente: T.S.H. Hemeroteca Municipal de Madrid

⁶² El actor Josep Miret ponía la voz al personaje Miliu.

⁶³ De familia de actores, participa en películas como como *¡A la orden, mi coronel!* (1919), *El lazarillo de Tormes* (1925) o *Lo más español* (1927).

La pareja profesional de Manuel Montenegro era una voz habitual en los micrófonos de la radio española del momento, la señorita Toledo. Toledo aparece en la programación radiofónica radiando cualquier día de la semana, sainetes, entremeses, monólogos de los dramaturgos hermanos Quintero o monólogos de Arniches, recitando poesías de Villaespesa, Campoamor o Machado, interpretando teatro clásico y participando en los primeros seriales. Trabaja junto a Josefina Nestosa como, por ejemplo, en julio de 1925, en el diálogo de don Jacinto Benavente *Abuela y nieta* (T.S.H., 1925) y, en muchas ocasiones, con Fernando Aguirre. Los tres participan en la emisión de *Maximino, el de la Radio* de Jardiel Poncela.

Fernando Aguirre, además de interpretar y poner voces a diferentes personajes de las primeras emisiones radiofónicas, escribe radiodramas. Recordamos un entremés breve escrito por él mismo y emitido el viernes 4 de septiembre de 1925, titulado *¡Déjate querer!* e interpretado por sus compañeras señorita Toledo en el papel de Dorotea, señorita Carmona como Nicasia, el personaje de Gregorio interpretado por el señor Flaquer y el propio Aguirre en el papel de el señor Salustiano (T.S.H., 1925).

La señorita Nestosa leía ante el micrófono diferentes lecturas en los intermedios de las retransmisiones de los conciertos de la Banda Municipal de Música de Madrid, función que hacían en otras ocasiones Domingo Olmeda y Fernando Aguirre. Nestosa. Al igual que Toledo, además de participar en la interpretación de los primeros radiodramas españoles, recitaba poesía y era una de las voces habituales de *Radio Ibérica* y *Radio Madrid*.

Otra figura destacada es Luis Medina, que había sido actor del Teatro Español. Medina se convierte en locutor oficial de *Unión Radio* y comienza leyendo el indicativo de la emisora, además de presentar actos como la inauguración de *Unión Radio EAJ 7* el 17 de junio de 1925. Medina contaba chistes, historietas y anécdotas para abrir las emisiones de tarde, realizaba los intermedios entre espacios musicales y, varios años después, pasa a dirigir, locutar e interpretar utilizando distintas voces programas infantiles y anuncios publicitarios. Luis Medina es el narrador de *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás, el radiodrama experimental pionero de la radio española.

Ramón Gómez de la Serna, como autor vanguardista, se interesa por el nuevo medio. Escribe textos creativos y mediante su labor como locutor, reportero, tertuliano y cronista, relata por el micrófono, la mayoría de las veces en tono de humor, anécdotas y noticias del día. Es pionero en dos géneros radiofónicos: el reportaje y la llamada *carta hablada* o *sonora*, grabaciones que enviaba desde Latinoamérica a *Unión Radio*, en 1930 (Balsebre, 2001). Destacan sus greguerías sobre la técnica y la práctica radiofónica, aunque en 1925 ya se habían publicado greguerías de este tipo: *Greguerías radiotelefónicas* de Ramiro Merino en la revista *Ondas* (1925, p. 26) y *Greguerías sinhilistas* por Rafael Ortega Lisson en T.S.H. (1926, p. 3).

A continuación, recordamos con sus nombres de parrilla de programación a otros profesionales que locutaron lecturas, recitaron e interpretaron a diferentes personajes en la radio española incipiente (1924-1926) convirtiéndose en actrices y actores de las ondas: Rafael del Caño, Castells Vidal (profesor de declamación), Rodríguez Pardo, Cavestany (hijo del escritor Juan Antonio Cavestany), Carmelo Marín, E. Tarragó, E. Colomé, J. M. Segura, Antonio M. de Escamilla, señorita Herrera, señor Vergara, Carlos Casajuana, Martinchu Perugorria, Alejandro de Andrés, señora Gallo, señor Ramos, José Montero Alonso (poeta), Nicolás Navarro, señor Lafita, señor Albrit, Dioscorides Blanco, Arturo Pérez Camarero (de apodo Micrófono, director de la revista radiofónica T.S.H.), señorita Carmona, señor Flaquer, señor Salustiano, señorita Regidor, señor Pérez de la Mata, Francisco Santano (poeta), señorita Santa Olalla, señor Lastra, Carmen Valle, señorita Sevillano, Francisco Gual Espuñez, señor Llovet, señor Suarez, señor Varela, señor Osnola, señorita Molas, señor Rodríguez, María Basso, señora Galiche, Fernando de la Quadra Salcedo, Vicente Rafart, Fernando de los Ríos, Miguel

Muñoz⁶⁴, María Vila, Pío Davi, Irene López Heredia, Ernesto Vilches, Matilde Xacart, Joaquín Montero, señora González, Josep Miret, entre otros.

Autores, locutores y actores que participaron en la radio española en estos primeros años realizaron indistintamente unas u otras labores, convirtiéndose en verdaderos profesionales del micrófono. Como hemos visto anteriormente, encontramos a literatos que locutan sus propias obras, que adaptan sus obras para emitirlas, locutores que acaban escribiendo radiodramas, actores de teatro o de cine que deciden dedicar parte de su tiempo o todo su tiempo a la radio y locutores que recitan, leen e interpretan pasando a convertirse en actores o radio-actores. Todos ellos hicieron de esta primera radio un medio instructivo a través del entretenimiento, desde donde se divulgaba *cultura* de un modo económico con acceso a todos los oyentes independientemente de su condición social. La radio era “el arma más poderosa para la lucha contra la incultura, el atraso y la indolencia mental” (*Radio*, 1924, p. 16).

3.5. El radiodrama experimental en España

El radiodrama experimental en España y en el mundo está ligado al inicio de las emisiones radiofónicas. La evolución tecnológica de la radio y su desarrollo como nuevo medio de comunicación conlleva la búsqueda y por tanto, la necesidad de experimentar con los contenidos para adecuarlos al lenguaje del nuevo medio.

3.5.1. Precursores nacionales

Tomás Borrás es el principal precursor de los dramáticos experimentales en España con su obra *Todos los ruidos de aquel día* de 1931. Se adelantó a los tiempos incluso a Antonio Calderón, otro de los precursores por su creación radiofónica *Pasos* de 1946.

3.5.1.A. *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931)

Todos los ruidos de aquel día, emitido el 24 de abril de 1931⁶⁵ en EAJ 7 Unión Radio Madrid, es posiblemente, el primer experimento radioteatral que se realizó en la radio española o, por lo menos, de los primeros que tenemos referencias y documentación: el guion radiofónico editado y publicado ese mismo año por el autor.

Todos los ruidos de aquel día se radió por primera vez en el estudio de Unión Radio en Madrid, el 24 de abril de 1931, con el siguiente reparto:

Lilliam (Conchita Fernández) – Minnie (La Goya⁶⁶) – Carmencita (Teresa Mandri) – Bab (Magda Donato) – La criada (Teresa Alfonso) – La portera (Consuelo Geijo) – La voz de Destino (Luis Medina) – Chocolate (Rafael Arcos) – Don Rulito (Carlos del

⁶⁴ Consagrado actor de teatro y director de escena. Considerado como uno de los actores precursores en la radio española: “El primer actor que en España declamó ante el micrófono, en la sesión inicial que organizó Oteyza costeada por La Libertad, fue Miguel Muñoz quien abrió así el camino que luego han seguido tantos artistas ilustres” (*T.S.H.*, 1926, p.20).

⁶⁵ Aparece en las fichas de identificación de contenido de nuestro estudio.

⁶⁶ Esposa de Tomás Borrás.

Pozo) – Tip-Top (Luis García Ortega) – Monsieur Lemaitre (Luis Reig) – El jefe de pista (Mariano Alcón) – El chófer (Felipe Ximénez de Sandoval) – El camarero (Máximo D. de Quijano) – Director artístico (Salvador Bacarisse) – Director musical (Felipe Briones) – Notas musicales (Conrado del Campo) (Borrás, 1931, p.7).

El crítico teatral del periódico *El Sol*, Enrique Díez Canedo (1931), destacó esta obra como una de las mejores del autor:

Tiene esta el carácter de leve fantasía y suave romanticismo que caracteriza a las mejores obras de su autor [...]. A mi ver, Tomás Borrás ha tenido clara intuición de las necesidades a que ha de atender y ha compuesto una obra, que si el acierto asiste a los intérpretes ante el micrófono, puede producir una impresión agradable en todo el que la escucha (p. 2).

A través de seis actos o secuencias, que Borrás denomina “discos”, describe lo que podría ser un día cualquiera para los artistas del circo de una ciudad cualquiera, en este caso Madrid, en donde se confunde el sonido de los coches, con las músicas y las conversaciones de las gentes. Todo se vuelve *sonido*, incluso los propios personajes del radiodrama. Aquí radica su principal experimentación.

Cada personaje debe caracterizarse en el Teleteatro por un sonido. Todos tenemos un olor: esto lo saben bien los perros, que identifican a las personas con el olfato. Todos tenemos también un sonido. Cada persona suena a algo: a chirrido de carro mal engrasado, a trueno, a chorrito de agua. Yo he caracterizado a mis personajes por medio de instrumentos musicales, que son la estilización artística del sonido (Borrás, 1931, p. 14).

En el “disco primero”, la primera intervención es la de La voz del Destino, que en su función de narrador, sitúa al oyente en una casa de huéspedes. Un clown viejo de circo, alcohólico de unos sesenta años “arrugado como una bolsa vacía” (p. 25) llamado Chocolate, se despierta junto a su hijo Tip-Top, un trapeceista y alambrista de veinte años, “delgado, fino, elástico como un florete” (p. 25) que mantiene relaciones amorosas a la vez con todas sus compañeras del circo. Se despiertan y regañan como todos los días. Tip-Top pone de excusa que tiene ensayo para marcharse y poder atender sus líos amorosos pero no quiere dejar solo a su padre para evitar que beba, así que, esperan a otro personaje, don Rulito. En la descripción de sonidos que encontramos en esta primera escena están: un reloj que da las once, con la primera campanada suena el timbre del despertador, dan golpes en la puerta (es la criada con el desayuno), se escucha un bostezo, repicar de nudillos (insistencia de la criada para entrar en la habitación), ruidos de una llave que abre la puerta, una silla cae al suelo (Tip-Top toca el culo a la criada), una bofetada, cae agua en la jofaina, ruido de una botella al estrellarse contra el suelo (Tip-Top ha encontrado una botella de licor que su padre, Chocolate, tenía escondida), sonido de un piano, escalas en fortísimo, una puerta que se cierra y el piano que exhala su último acorde. Este sonido marca el final del primer “disco” (Anexo A).

El narrador, La Voz del Destino, comienza su actuación para situar al oyente y ponerle al tanto de la acción y del lugar en el que sucede. Esta estructura se repite en todos los “discos”. Comienza el segundo “disco” en donde Chocolate y don Rulito, otro de los payasos del circo, viejos amigos, salen de la casa de huéspedes. Al salir, se oyen voces y algarabía de chicos y chicas, bocinas y otros ruidos de la calle. Deciden coger un taxi para ir a la calle de Alcalá de Madrid al café de los artistas. Al coger el taxi, suena la bajada de bandera, la puesta en marcha, el motor, los bocinazos de los conductores de la gran ciudad, frenazos, pitos de guardias, riñas... El sonido del tráfico se entremezcla con el de los pregones de periódicos, compases de música de organillo, voces de mujer, recortes de diálogo... según las acotaciones,

el fondo de ruido de calle durará un minuto. Chocolate y don Rulito llegan al café y allí coinciden con el médico del circo y su mujer. Se sientan en otra mesa y toman ajeno (absenta) en tazas para que el resto de clientes y conocidos piensen que toman café. El “disco” finaliza con una charanga militar que toca completo el pasodoble de *Los voluntarios* perteneciente a una zarzuela de Gerónimo Giménez (Anexo B).

El narrador nos adentra en el tercer acto. Tip-Top va a ensayar al circo aunque su intención es buscar y encontrar a sus compañeras de trabajo para “jugar su juego del amor” (p. 53). Ellas están en el circo ensayando sus números: la española Carmencita aprende un nuevo baile mientras hace sonar sus castañuelas; la domadora, que es alemana, da de comer a los leones que están celosos de Tip-Top; Minnie, la francesa, teclea en el piano un fragmento del concierto Op. II de Chopin, mientras recita una poesía, y la argentina Lillian ensaya con su marido, el tirador, un nuevo número. Casi todas rechazan el amor que les ofrece Tip-Top y con sus actos le piden que se vaya, menos Lillian que le confiesa su enamoramiento. El acto acaba con un beso. Durante la acción, los sonidos se suceden continuamente acompañando los diálogos de los personajes. Así pues, suenan las castañuelas, canciones, rugidos, latigazos, el piano y cómo el tirador carga un rifle. Cuando Tip-Top se acerca a ellos, suenan cuatro disparos que, por un lado, son parte del nuevo número que el tirador ensaya y, por otro, indicativo de que el marido de la argentina sabe de sus escarceos con el trapecista.

En el “disco” cuarto, La Voz del Destino nos devuelve a escena a Chocolate y don Rulito que llegan cantando al circo. Están borrachos. La función va a comenzar, están sin vestir y sin maquillar. Tip-Top les ve, se enfada con ellos y les pide que se preparen. Los payasos preguntan a las mujeres y se enteran de la situación en la que se encuentra el trapecista respecto a sus amoríos. Deciden ir a vestirse para la actuación y Chocolate le asegura a don Rulito que, si ellos no tienen bebida Tip-Top tampoco tendrá mujeres. Durante las diferentes escenas de este acto, se oyen los sonidos generados por un par de borrachos: gritos, gruñidos, silabeos, runruneos, borboteos orales... de sonido ambiente se escucha ensayar a la orquesta del circo, llores y risas.

Comienza la función en el circo. La Voz del Destino nos sitúa y los *xilofonistas hawayanos* tocan *The jazz melodies*. El “disco” quinto transcurre durante la función con el circo lleno de público que conversa, grita, ríe y sufre con el número de Tip-Top en primer lugar, seguido del número de Carmen. Chocolate y don Rulito realizan borrachos su espectáculo, improvisando hablan del vino y de su inexistencia. Un número surrealista que deja al público dividido en opiniones sobre el trabajo de los payasos. Los sonidos se multiplican: “murmullo de los tres mil espectadores” (p. 79) que se encuentran en el circo, gritos, vendedores que vocean, palmadas, aplausos, orquesta, pieza de xilofón, rumores del público, el timbre del circo para cambiar de número, agitación, aplausos de nuevo, silencios, más aplausos, risas, abucheos... (Anexo C).

El “disco” sexto roza el absurdo para convertir a los protagonistas en sonidos. El narrador nos sitúa fuera de la pista del circo. Tip-Top se despide de su padre porque va a emprender un viaje. Un viaje prometido a Lillian en la escena tercera cuando ella le confiesa su enamoramiento. Chocolate sigue bebiendo y desvaría junto a su amigo don Rulito. Habla de los sonidos de cada individuo, del amor que es “pequeño como una abeja [...] con su flechita, que es su agujón” (p. 108). Durante la reflexión, aparece el tirador y Chocolate le explica que su mujer ha huido. El tirador sale a escena y hace el número sin su mujer. Mientras actúa, Chocolate sale borracho a la pista del circo y cuenta en voz alta que Tip-Top se marcha con Lillian porque están enamorados. Van a coger el aeroplano Madrid-Biarritz. En ese momento suena un aeroplano, el tirador dispara al cielo pero el aeroplano sigue su marcha. Los sonidos acompañan en todo momento a cada una de las diferentes acciones de los personajes: el beso de Tip-Top a su padre antes de marcharse, una puerta que se cierra cuando sale Tip-Top,

cansados compases, diferentes instrumentos que son los sonidos de cada personaje: las castañuelas son el sonido de Carmencita, el laúd de Bab la domadora, escalas de piano es Minnie, un fragmento en el oboe Lillian, el acordeón es Chocolate ("Yo sueño a acordeón; ese instrumento lleno de arrugas, como las que yo tengo" (p. 108) y el fagot don Rulito ("Y tú, don Rulito, sueñas a fagot" (p. 108). Los sonidos hablan y se contestan como la trompeta, el sonido del violín, golpes en una puerta, lloros, el contrabajo o una sinfonía lejana tocada por la orquesta del circo. El sonido ambiente es un cúmulo de efectos sonoros: rumores del público, disparos al aire del número del tirador, aplausos, gritos, risas y diferentes voces del público del circo. Llegó el fin de *Todos los ruidos de aquel día* oyéndose de nuevo el vals de Chopin. La Voz del Destino dice: "¡Ha terminado la telecomedia!" (p. 128) (Anexo D).

Ese mismo año, la comedia de Tomás Borrás fue editada por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones y vendida al precio de cuatro pesetas. Borrás se la dedicó a Manuel Bueno, escritor clásico: "tolerante, profundo y escéptico como Lucrecio; elegante, triste y enamorado como Ovidio" (p. 5). Hubo una primera edición y ese mismo año se publicó otra edición con una tirada de 1.000 ejemplares⁶⁷. Barea (2002), con motivo del 70 aniversario de la emisión de este programa, enfatiza la importancia de esta "telecomedia" como experimento pionero de radioteatro en la radio española y afirma que las referencias a esta obra son:

Insignificantes en la bibliografía especializada. [...] La ingenuidad del experimento podía residir en la agobiante necesidad de que sucedieran muchas cosas en esa línea: los objetos se caen con estrépito, todo lo que sucede suena, y hay una presencia abrumadora de voces y acontecimientos con huella acústica (p. 161).

Barea establece que Borrás trabajó la experimentación en tres campos: con todos los códigos sonoros de la radio (palabra, voz, música, ruido y silencio), una experimentación con el teatro mismo y el comienzo de creación de la identidad del radioteatro como género (2002).

Nuestra época quiere salirse de sí misma. Es un momento hacia fuera el que vivimos. [...] Por eso he llamado a la obra que van a radiar "Telecomedia". Comedia no para un público enredilado en un salón, sino para que la escuchen en cualquier parte de este universo (Borrás, 1931, pp. 9-10).

En *Todos los ruidos de aquel día* la experimentación reside en que *todo* es sonido. Aquel día, que Borrás plasma en su telecomedia radiada, transcurre a través de todos los ruidos que se escuchan durante ese día mientras los artistas de un circo viven, cada uno a su manera, ese mismo día. Todos los personajes que aparecen en el guion son sonidos, por ejemplo, el sonido de un piano, de un acordeón o de un oboe, que el autor explica a través del diálogo de Chocolate y don Rulito en el último "disco". La calle está repleta de sonidos que se superponen unos a otros reflejando el día a día de una ciudad: el tráfico, las gentes, los vendedores... El circo, con un aforo completo de unas tres mil personas, suena sin descanso: los aplausos, los gritos, las risas, los pataleos, el jolgorio, el sonido de los propios números del circo... Una sobrecarga de efectos sonoros con los que el autor quiso reiterar las diferentes acciones para que los oyentes, poco acostumbrados a este tipo de obras en la radio, pudieran entender sin problemas lo que les ocurría a los protagonistas.

Carmelo Garitaonandia (1988) apunta que *Todos los ruidos de aquel día* tuvo una especial significación porque fue "sin duda un primer paso que preludiaba una futura literatura radiofónica" (p. 83) y Armand Balsebre (2001) destaca de este programa que "Unión Radio

⁶⁷ Ambas ediciones son exactamente iguales, encontramos, en la última, un error en la fecha de emisión del radiodrama, aparece 17 de abril de 1931 y *Todos los ruidos de aquel día* se emite el 24 de abril de 1931.

Madrid difunde a sus oyentes una emisión radioteatral de una gran significación histórica, que nos recuerda que la radio es también un medio de expresión" (p. 299). Las principales referencias base sobre este tema se encuentran en el trabajo de Pedro Barea (2002) y en la introducción del guion de *Todos los ruidos de aquel día*.

Teleteatro es el teatro que se sale del espacio y del tiempo y que llega a los límites religiosos de lo que concebimos. Teleteatro es lo que divertirá a los pájaros y a los aviadores en sus largas emigraciones de continente a continente [...] Teleteatro se filtrará por lo más recóndito y llegará hasta donde no sueña el pensamiento. Los dioses del Olimpo que no han bajado a presenciar ninguna función de Teatro, tendrán que escuchar forzosamente los del Teleteatro (Borrás, 1931, pp. 10-11).

Tomás Borrás Bermejo nació en Madrid en 1891. Comenzó la carrera de abogado que dejó por la medicina si bien su primer trabajo fue en una notaría. Es conocido, sobre todo, como autor de libretos de óperas y zarzuelas como *El Avapiés* (ópera de tres actos que se estrenó en el Real), *Arco Iris* (se representó tres años seguidos por todo el mundo), *El sapo enamorado* o *El hombre más guapo del mundo*, además de dramaturgo (*Fantochines*, *La Anunciación*, *El árbol de los ojos* o *Noche de Alfama*), novelista (*La pared de tela de araña*, *Noveletas*, *La mujer de sal*, *Sueños con los ojos abiertos*, *Luna de enero y el amor primero*), poeta (*Las rosas de la Fontana* o *Palmas flamencas*), traductor, narrador y escritor de periódicos en donde empieza a escribir a los catorce años como cronista político, crítico teatral o enviado especial. Colabora en *Vértice*, *La Tribuna* y *El Sol*, entre otros.

Enamorado del teatro, de niño se había comprado un teatrillo recortable, trabaja como crítico teatral. Él mismo asegura:

Soy un apasionado del teatro. Me parece lo supremo en esparcimiento del pueblo; repito que el pueblo es, para mí y para cualquiera que no barbarice y despotrique, todo. Creo que por medio del teatro se puede hasta moldear en cierto modo el alma del pueblo (Gómez Santos, 1969, p. 81).

Fue miembro de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el Café Pombo y se sentaba junto a José Bergamín y Manuel Abril, cerca del músico Salvador Bacarisse (director artístico de *Unión Radio Madrid*, encargado de la dirección de la obra que nos ocupa) y Bartolozzi, frente a Solana⁶⁸. Contrajo matrimonio con Aurora Jauffret, *la Goya*, una conocida tonadillera de la época, que participa también en el reparto de *Todos los ruidos de aquel día*. Borrás estuvo ligado al mundo del cine en su juventud en el papel de *explicador* de películas mudas, tras la guerra civil, será el promotor del doblaje obligatorio en España desde su cargo de Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo. En 1943, dirige el Teatro Lara de Madrid en donde se representarán obras de autores españoles del momento. Fallece en su Madrid natal en 1976.

Bajo las iniciales de B. M. el crítico teatral del diario *El Sol* escribe sobre Tomás Borrás que:

Antes que periodista, antes que crítico y antes que novelista, fue poeta [...] se adelantó con mucho a las corrientes modernas del teatro puramente objetivo y delicadamente estético en el que la forma, el ritmo y el color lo son todo (B., 1931, p. 2)⁶⁹.

⁶⁸ Tomás Borrás aparece retratado por Solana en el cuadro *La tertulia del Pombo*, afilado, anguloso, vestido de luto. A quien todos llamaban *Tomasito* por su aspecto adolescente (Gómez Santos, 1969, p. 55).

⁶⁹ Habla de *Tam Tam* de Borrás (1931).

Tomás Borrás fue un adelantado a su tiempo. En el preámbulo de *Todos los ruidos de aquel día* titulado *Palabras aladas* explica que el cine es imagen sin sonido y la comedia radiada (refiriéndose a los radiodramas) el sonido sin imagen. Añade que, el cine sonoro ha agregado el sonido a la imagen y adelanta que “mañana la televisión creará la comedia radiotelevisada [...] Entonces habrán muerto las demás expresiones teatrales, incluso esta que inauguramos hoy” (Borrás, 1931, p. 12). Da por hecho que la televisión, que comenzaban por la época las primeras experiencias de emisión en el mundo, iba a televisar teatro, sustituyendo a las dramatizaciones para radio de las que él se consideraba⁷⁰ y es precursor.

Borrás (1931) anuncia en su introducción que las obras radiadas “como vuelan” (p. 11), deben ser obras románticas y, además, al poder escucharse en todos los lugares, deben ser creaciones no-locales en las que desaparezcan los temas nacionalistas y problemas de un instante o de un lugar determinado. Apunta que “hay que hacer el sainete del mundo, no el de la ciudad” (p. 11) y añade que “en el teatro radiofónico procuraremos que se vea por el oído; es decir, daremos un sonido conocido para suscitar la imagen correspondiente” (p. 12). Esto acarrea un problema en la época, la necesidad de educar el oído de los oyentes no acostumbrados a estas obras radiadas y teniendo en cuenta que este sentido es “el tacto de lo inmaterial” (p. 13). Borrás anuncia que, en el momento en el que el oído esté educado, se llegará al “Teleteatro puro” (p. 13). Consciente de que este momento no ha llegado todavía, afirma que lo que le corresponde a él por ahora es solo sugerir y para conseguirlo, Tomás Borrás establece la siguiente estructura: del sonido a la imagen, de la imagen a la idea y de la idea al sentimiento.

Consideramos al sonido como fragor de oleaje y distinguimos en él sus tic tic cristalinos, sus voces suaves, sus fruiciones de brisa, los choques, los estrépitos, lo retumbante, lo repiqueteante. Sabemos ya que hay sonidos escuálidos, ruidos redondos, murmullos que se arrastran sobre su vientre, resonancias melancólicas, chasquidos que estallan en fragmentos, irisaciones compuestas de mil rocetos, diminutos vagidos de rumores. Hasta hay ruidos que los hemos recogido para siempre de entre ese oleaje cotidiano y se nos quejan con dulzura encerrados en la nacarada caracola del recuerdo (p. 16).

Tomás Borrás fue un hombre de teatro interesado por las vanguardias que supo reflejar en *Todos los ruidos de aquel día*. En su reflexión sobre el radiodrama, apunta que este debe ser “imaginativo, humorístico, llegar hasta el disparate” (p. 19) y destaca las principales ventajas del teleteatro: no hay escenario ni limitaciones de espacio, no existen “fronteras físicas” (p. 20) ni es necesario esperar a que se vista un personaje y no hay que cambiar muebles como en el teatro.

Conocemos *Todos los ruidos de aquel día* gracias a la publicación de su guion. Al no contar con el audio del programa, perdemos aspectos importantes como la voz de los actores y, por tanto, la de los personajes, el tempo, los sonidos reales producidos por los efectos sonoros y la evocación a la que podrían llevar al oyente durante la emisión. El programa lo emitió *Unión Radio* un viernes 24 de abril de 1931. La programación de esta emisora lo anunciaba como “Teatro radiofónico. Todos los ruidos de aquel día. Tragicomedia de Tomás Borrás escrita expresamente para Unión Radio” (*El Sol*, 1931, p. 4). El radioteatro se emite tras las campanadas de Gobernación, las señales horarias de las once de la noche y las últimas cotizaciones en bolsa. Tras su emisión, que finaliza a las 23:55, llegan las noticias.

⁷⁰ Compara *Todos los ruidos de aquel día* con *Carrito de arcilla* una obra teatral india escrita por Zandraka en el siglo II y que Borrás considera precursora del teatro literario.



LA SESION MUNICIPAL DE HOY

Hoy, a las once, transmitirá Unión Radio, por primera vez, una sesión del Ayuntamiento de Madrid. Esta sesión tiene gran importancia, pues en ella se tratarán asuntos de trascendencia.

Para esta transmisión Unión Radio ha instalado dos micrófonos en el salón de sesiones, con objeto de que al oyente pueda escuchar con toda la claridad posible la intervención de los diversos concejales.

CHARLAS RADIADES DE "CULTURA"

La Ilustración social "Cultura" reanuda hoy su segundo curso de charlas radiadas con una a cargo del doctor D. Julián Reguero López, a las ocho de la noche. Discutirá sobre "La misión de un globo rojo".

En viernes sucesivos seguirá el desarrollo de este curso, en el que se dará extraordinaria preferencia a los temas que contribuyan a despertar el espíritu cívico del país.

PROGRAMA PARA HOY VIERNES 24 DE ABRIL

MADRID (Unión Radio, EAJV, 424 metros).

De 8 a 9, diario hablado de Unión Radio "La Palabra". Información de todo el mundo. Tres ediciones de veinte minutos: a las 8, 8,20 y 8,40. A las siete de la tarde secciones fijas. Deportes. Informaciones rápidas. La mujer. Para los niños. Cine.

11,45.—Nota de sintonía. Calendario astronómico. Santoral. Recetas culinarias por D. Gonzalo Avello.

12.—Campanadas de Gobernación. Noticias. Crónica resumen de la Prensa de la mañana. Cotizaciones de Bolsa. Bolsa de trabajo. Programas del día.

12,15.—Señales horarias.

2.—Sobremesa. Campanadas de

Gobernación. Señales horarias. Boletín meteorológico.

Concierto por la orquesta de la estación.

Revista cinematográfica.

3,20.—Información teatral. Noticias de última hora. Servicio especial para Unión. Índice de conferencias.

7.—Tarde. Campanadas de Gobernación. Cotizaciones de Bolsa. Cotizaciones de mercancías de las principales bolsas extranjeras. Música de baile.

7,45.—Cursillo de conferencias organizado por la Ilustración social "Cultura".

8,10.—Curso de Taquigrafía elemental por D. Miguel Puyou.

8,25.—Noticias de Prensa.

9,15.—Noche. Lecciones de pronunciación inglesa por Mr. Phillips.

9,30.—Campanadas de Gobernación. Señales horarias. Últimas cotizaciones de Bolsa.

Teatro radiofónico. "Todos los ruidos de aquel día", tragicomedia de Tomás Borrás, escrita expresamente para Unión Radio.

11,55.—Noticias de última hora.

12.—Campanadas de Gobernación.

Figura 29. . Sección T.S.H.
(El Sol, 1931, p. 4) / Fuente: El Sol

Por la época, el Cuadro de Actores de Unión Radio ya había interpretado en las ondas entremeses (*El flechazo* de Álvarez Quintero o *Déjate querer* de Fernando Aguirre), sainetes (como, por ejemplo, *¡Viva el difunto!* de Tomás Luceño o *Los valientes* de Javier de Burgos) y estampas teatrales adaptadas al lenguaje de la radio. También eran habituales las lecturas dramatizadas de literatura clásica y moderna española y cuentos infantiles (*El rey que tenía 3 hijas y las metió en 3 botijas*, *El lazarillo de Tormes* o *Bromas de las matemáticas*). Lo habitual era la adaptación a la radio de obras literarias relevantes. El mismo año de la emisión de *Todos los ruidos de aquel día*, Fernando G. Mantilla adapta expresamente para Unión Radio *Medea* de Eurípides y un año más tarde, en 1932, se adapta *La Celestina* de Fernando de Rojas por José Enrique Gippini, ambas emitidas a altas horas de la noche, antes de las noticias de última hora (hacia las 24 horas).

Ese mismo año, la revista *Ondas* publica que "no ha de tardar mucho tiempo en que se escriban novelas expresamente para la radio, en que se hagan poesías, comedias o dramas netamente radiofónicos, destinados a excitar de modo diverso la fantasía del oyente" (B., 1932, p. 6) pero ya se había emitido y publicado el programa que nos ocupa, sin olvidar que en 1925 la misma revista convoca un concurso de radioteatro, al que se presentan 63 obras y que se declara *no resuelto* porque en opinión de los componentes del jurado las obras son meramente *sainetes* y no se ajustan a las condiciones de las emisiones radiofónicas.

O N D A S

Nuestros concursos

Concurso de radiosainetes

La radiotelefonía ha creado una literatura nueva, ya que la frase ha de suplir al gesto, que en escena tiene un alto valor psicológico. Es indudable que las obras teatrales escritas para ser radiadas han de llevar forzosamente esa vigorosidad de frase, a fin de que el radioyente perciba las sensaciones de la palabra radiada.

Hasta ahora sólo se ha hablado ante el micrófono lo que se había escrito para la escena, con todos los inconvenientes de aquello que se aplica a un fin distinto para el que fué creado.

Al organizar este Concurso queremos iniciar a los escritores en este nuevo aspecto teatral que les proporciona la radiotelefonía. Sabemos que la empresa es algo difícil, porque siendo el gesto y la acción de los actores una buena parte del éxito de una obra, en los radiosainetes tendrán los escritores que aguzar el ingenio y crear aquellas sensaciones que han de llevar las ondas, sin otra característica emotiva que el talento de los autores.

Después de este Concurso organizaremos el de dramas y comedias para que la radiotelefonía tenga un medio importantísimo que le permita realizar su obra de cultura.

BASES

Se abre un Concurso entre todos los escritores españoles para premiar el mejor RADIOSAINETE que fulle el Jurado literario de UNION RADIO.

La obra se sujetará a las siguientes condiciones:

1.ª *Personajes*.—No podrán intervenir más de cuatro.

Extensión.—Su duración no excederá de veinte minutos.

2.ª Los originales se presentarán escritos a máquina, y como característica distintiva llevarán un tema al final de la obra. En sobre aparte remitirán los concursantes su nombre, domicilio, título de la obra y tema escrito en el original. Estos sobres se abrirán después del fallo y ante notario.

En los sobres se escribirá: Para el Concurso de Radiosainetes. Rev sta ONDAS. Apartado 745, Madrid.

3.ª Las obras serán rigurosamente inéditas.

El plazo de admisión caducará el día 30 de septiembre de 1925.

La obra premiada será radiada por el cuadro artístico de UNION RADIO, y la propiedad de la misma pasará a esta emisora, conservando siempre el nombre del autor.

El premio será de 300 pesetas.

Los originales no premiados podrán ser recogidos en la secretaría de ONDAS durante un plazo de quince días posterior al fallo, pasado el cual no se responderá del extravío de los mismos.

De entre las obras no premiadas el Jurado de UNION RADIO recomendará aquellas que a su juicio merecieran ser radiadas. En este caso UNION RADIO concertará con sus autores un contrato especial para las emisiones respectivas.

Figura 30. Ondas. Nuestros concursos. Concurso de radiosainetes

(Ondas, 1925, p. 29) / Fuente: Ondas. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Fallo del concurso de radiosainetes

En Madrid, a 12 de octubre de 1925, reunidos los señores abajo firmantes, designados por UNION RADIO, S. A., para constituir el Jurado que dictamine y falle respecto de las obras presentadas al concurso de "radiosainetes" convocado por dicha entidad, declaran:

Que han sido sometidas a su examen 63 obras, de las cuales 15 no fueron examinadas por no ajustarse a las bases establecidas en el anuncio oficial del concurso.

Que en casi todas ellas ha encontrado el Jurado calificador méritos literarios estimables, y no obstante el franco, sincero y leal reconocimiento del mérito señalado, se considera en el caso de no resolver respecto de la adjudicación del premio señalado por la Dirección de UNION RADIO ante la consideración de que al abrir este concurso no se trataba de obtener obras de las características y modalidades corrientes en el arte teatral, sino de iniciar la creación del nuevo género que haya de servir a las especialísimas condiciones de las emisiones radiotelefónicas, en las que se ha de buscar el efecto artístico o emotivo actuando exclusivamente sobre el sentido del oído, con exclusión del de la vista, que en el arte dramático es tan importante.

Que por estas razones se declara no haber lugar a conceder el premio dispuesto por la Dirección de UNION RADIO.

Y para que conste y llegue a conocimiento del público y de los señores concursantes, a los que se agradece en extremo su colaboración, se comunica este fallo al señor director general de UNION RADIO, a los efectos que estime procedentes.

Madrid, 12 de octubre de 1925.

Salvador Bacarisse, Santiago Oria, Luis Medina, Antonio G. Pavón, A. Martín Becerra, Isaac Pacheco.

(Las obras pueden recogerse todos los días laborables, de diez a doce de la mañana, en las oficinas, avenida de Pi y Margall, 10.)

La Dirección de UNION RADIO ha acordado destinar esta cantidad a otro concurso, cuyo premio será de 500 pesetas, para la obra que mejores condiciones escenofónicas reúna.

Pueden servir de modelo a los concursantes los radiosainetes que actualmente se vienen radiando.

Las bases de este concurso son las mismas que las del anterior.

Figura 31. Fallo del concurso de radiosainetes

(Ondas, 1925, p. 23) / Fuente: Ondas. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Todos los ruidos de aquel día se emite en *Unión Radio* Madrid entre otras cosas, por la amistad del autor con el director artístico de esta emisora, Salvador Bacarisse, que dirige el programa, además de aportar su experiencia musical junto al compositor Felipe Briones, realizador musical, y Conrado del Campo, arreglista e intérprete. El radioteatro cuenta con un reparto de catorce actores y personal de *Unión Radio* experimentado en interpretar, locutar y declamar: Aurora Mañanos Lauffret, *La Goya*, Magda Donato, seudónimo de la escritora infantil Magdalena Nelken, colaboradora del semanario femenino *Mujer* (6 de junio de 1931), los locutores de la emisora Luis Medina en el papel de La Voz del Destino que narra cada uno de los “discos” y Carlos del Pozo, además de otros actores del Cuadro de Actores de *Unión Radio*.



Figura 32. Fotografía de Aurora Mañanos Lauffret, *La Goya*

Fuente: www.euskadiz.com

Luis Medina Cano presenta, como locutor-actor de *Unión Radio*, el acto de inauguración de la propia emisora el miércoles 17 de junio de 1925 con la presencia del Rey Alfonso XIII. Medina entretenía diariamente a los oyentes contando chistes, anécdotas e historietas en la apertura de la emisión de sobremesa a las dos y media de la tarde. Recitaba poesía y dirigió espacios dramáticos como *Quisicosas infantiles* o las historias de *Pitusín*. Luis Medina fue el locutor oficial de *Unión Radio* como una voz adaptada a todos los registros, realizaba narraciones de cuentos a distintas voces y locutaba la publicidad de la emisora junto a Carlos del Pozo. Como antiguo actor del Teatro Español hizo giras por Latinoamérica y Marruecos (Balsebre, 2001).

Carlos del Pozo fue, junto a Lola Agulló, la voz del informativo *La Palabra*. Ingresa en la emisora en 1927 y sigue los pasos de su compañero Luis Medina. Cantó en algunas óperas bufas y fue actor cinematográfico (2001). Mariano Alcón, actor de teatro, interpreta al jefe de la pista. En la década de los veinte, formó parte de la compañía de Enrique Borrás y Margarita Xirgu y, a partir de 1945, pasaría al cuadro de actores de *RNE* en Madrid bajo la dirección de Claudio de la Torre (2001), en donde realiza principalmente papeles de *padre* o *tío* del protagonista.

En la dirección artística y musical de *Todos los ruidos de aquel día*, Borrás quiso contar con los mejores: Salvador Bacarisse que pertenece al llamado grupo de los ocho, réplica madrileña en el ámbito de la música de la Generación del 27 (2001). Bacarisse era director artístico de *Unión radio* y será nombrado por el gobierno republicano de Juan Negrín en junio de 1937 vicepresidente del Consejo General de la Música; el compositor Felipe Briones como director

musical del radiodrama, que participó en la sonorización musical de una de las obras maestras del cine mucho *Avaricia* (Erich von Stroheim, 1924), y Conrado del Campo Zabaleta, encargado de los arreglos musicales de la obra de Borrás. Músico y compositor, del Campo, compañero de Falla y Turina, crea en 1925 la orquesta Agrupación de Unión Radio, fue maestro de Armonía en el Conservatorio de Madrid, director en 1939 de la Orquesta Sinfónica de Madrid, funda en 1947 la Orquesta Sinfónica de RTVE y representó al Consejo General de la Música en la Junta de Espectáculos de Madrid.

Esta obra es "la primera utilización extensa -documentada- del sonido ambiental como relato en la radio española" (Barea, 2004, p. 72). Otros autores como el escritor inglés Tristán Bernard han escrito bocetos radiofónicos en donde se atiende a las posibilidades del nuevo medio expresivo y "corresponde a Tomás Borrás sin duda el mérito de la primacía en lo que a España se refiere" (Díez, 1931, p. 2). Canedo destaca la rapidez en los parlamentos y critica la "avidez de acumular efectos" (p. 2). El propio Borrás (1931) habla de un radioteatro que tiene tanta acción como el cine y el crítico teatral de *El Sol* advierte de la necesidad de que el teleteatro, "muy teatro todavía" (B., 1931, p. 2), se vaya despojando de parentescos para constituir un verdadero género y no una nueva modalidad expresiva. *Todos los ruidos de aquel día* es el comienzo para este cambio.

El 23 de marzo de 2009, la Orquesta Sinfónica de RTVE pone en escena esta obra de Tomás Borrás bajo libreto original.

3.5.1.B. *Pasos* (Calderón, 1945)

Ante esta obra existen muchos rumores. Ni Antonio Calderón ni Juana Ginzo, participe en el proyecto de *Pasos* según sus declaraciones, nos concedieron ninguna entrevista para este estudio. Si bien, cuando contactamos con ellos, ambos se encontraban escribiendo sobre *Pasos*: Calderón en sus memorias, que no han sido publicadas, y Ginzo en uno de los capítulos de su libro *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*, publicado meses después. De *Pasos* no se tiene guion ni grabación, ya que se calcula que su emisión fue antes de la llegada de los magnetófonos a *Radio Madrid* hacia 1947.

Según relata Juana Ginzo (Ginzo y Rodríguez Olivares, 2004), *Pasos* fueron dos programas y no una serie como se ha afirmado en otras ocasiones. Un primer programa a modo de experimentación sonora y un segundo programa basado en el anterior pero ampliado y mejorado. "Calderón quiso con *Pasos* desacreditar las afirmaciones del americano Robert Kieve quien dijo que, los pasos no eran radiofónicos" (p 37).

Pasos no es el primer dramático experimental⁷¹ de Calderón, sí quizás al que más importancia se le ha dado porque en su globalidad experimenta con los elementos del lenguaje radiofónico. Pero Calderón ya ensayaba formas narrativas nuevas, jugaba con los tiempos, la música y los efectos especiales, que cobraban categoría de protagonistas en su programa *Historias de medianoche* que comenzó a emitirse en 1943 los sábados por la noche.

"Antonio Calderón es recordado por distintas generaciones de actores, locutores y guionistas como el maestro" (Balsebre, 2001, p. 100). Antonio (González) Calderón⁷² nació en Melilla en 1915 e ingresó a los diecisiete años en 1932 en *Unión Radio Madrid* en el Departamento de Publicidad. Desde 1939, en que esta empresa se transformó en la *SER*, y hasta 1979, año en el

⁷¹ El primero es *El río, la calavera y el barco*, según declaraciones de Calderón a Juana Ginzo.

⁷² *Curriculum Vitae* de Antonio Calderón.

que se jubila, desempeña los cargos de locutor, realizador, jefe de emisiones, director de producción, jefe de programación, director de los Servicios Informativos y director de Programas, Emisiones y Producción. Comenzó asumiendo la responsabilidad de poner en marcha la estructura del entretenimiento (dramáticos, concursos, musicales) y fue "el instrumento más evidente de la creatividad radiofónica en la nueva empresa" (p. 15) hasta pertenecer, los últimos años, al cuadro de ejecutivos de la *SER*. Antonio Calderón es responsable de los guiones de los primeros programas de ficción⁷³ (2001), de las adaptaciones de los primeros radioteatros, el creador del *Teatro del Aire* y de informativos como *Matinal Cadena SER*.

El conocido periodista radiofónico Iñaki Gabilondo hace las siguientes declaraciones sobre Calderón:

La singularidad de Antonio Calderón es que fue el inventor del lenguaje radiofónico. Descubrió el valor expresivo del medio, la música, la palabra, la administración de todos estos elementos. Es el inventor de los dramáticos de la radio, el director de los teatros del aire, el gran padre, la gran autoridad de todo el código, del lenguaje de la radio. Ha sido uno de los grandes maestros de la radio española (Díaz, 1997, p. 266).

Con el seudónimo de "Percy Brown", Antonio Calderón, escribió en la década de los cuarenta más de trescientas obras originales. A lo largo de más de cuarenta años ininterrumpidos, su obra, entre adaptaciones y originales, es de las más abundantes en la historia de la radio en España. Por su labor, se le han concedido dos Premios Nacionales, tres veces el *Premio Ondas*, Antena de Oro, Medalla del cincuentenario, etc. Perteneció a la Orden del Mérito Civil Español.

Las revistas de radio de los años cuarenta realizan reportajes, artículos y entrevistas que halagan la labor de las emisoras en lo que a dramáticos se refiere y comienzan a destacar la obra de Antonio Calderón, "Percy Brown", como renovadora dentro del lenguaje radiofónico utilizado hasta esa época.

Desde que la radio lanzó sus primeras imágenes sonoras, se procuró por todos los medios conseguir la perfección en la vida de las palabras y los sonidos. Radio Madrid comenzó a dar carácter a sus programas de radio-teatro, después de nuestra guerra de liberación, iniciando una serie de folletines policiacos que presentaba Bobby Deglané y en los cuales se planteaba una incógnita a resolver por el radioescucha. Más tarde había que aprovechar otros recursos porque en el vasto campo de la radio, también la literatura tenía un buen lugar donde abonar sus ideas; y los Cuentos fantásticos de Percy Brown, marcaron una pauta a seguir: la narración radiofónica. Los programas de radioteatro comenzaron a tomar otro rumbo desde entonces. La música y los efectos de sonido representaban un papel importantísimo en la narración. Casi podemos decir que así nació el 'radiodrama' que tan gran aceptación tuvo ya y tiene ahora en todas las emisoras del mundo (*Sintonía*, 1947, p. 13).

Antonio Calderón destaca como uno de los escritores que han conseguido dar a los programas de radioteatro una definida personalidad junto a José Méndez Herrera, José Manuel Mendo y Guillermo Sautier Casaseca. Pero, Antonio Calderón es conocido también por su exigente y magistral dirección en diferentes dramáticos de la época.

⁷³ El primer programa de ficción fue *Empanadillo y Pirulo* en la década de los 40, que se transformará en *Pototo y Boliche*.

¡¡El 19 de marzo y el 2 de mayo!! (de 1948) ¡¡Bailén!!, ¡¡Arapiles!! ¡¡Napoléon en Chamartin!! Estas son algunas de las páginas sonoras del programa de radio-teatro: Los episodios nacionales de Don Benito Pérez Galdós. Todos los sábados a las Diez y Media de la noche en Radio Madrid. Versión radiofónica: José Méndez Herrera y director: Antonio Calderón. Un programa presentado bajo los auspicios de Ruiz Hermanos de Jerez de la Frontera (*Sintonía*, 1947, p. 13).

Un programa de gran éxito entre los radioyentes fue *Cabalgata fin de semana*. Se emitía todos los sábados a las diez media de la noche hasta la una de la madrugada en dieciocho emisoras nacionales de la cadena *SER*. Antonio Calderón con Guillermo Sautier Casaseca y Enrique Franco confeccionaban este programa que saltó por primera vez a las ondas el 15 de octubre de 1949. Entre todas las secciones se radiaba "el Teatro, enfocado o como actualidad teatral o como "Teatro entre bastidores" de autores famosos o representándose trabajos originales escritos exclusivamente para el programa por Calderón o Sautier Casaseca" (*Sintonía*, 1950, p. 7).

La radio es un medio de expresión [...]. Solo a través del producto que llamamos guion radiofónico el hombre entró en un nuevo mundo experimental en el que sus sentidos adquirirían una dimensión que le permitía percibir representaciones completamente distintas a las que hasta entonces habían activado sus estímulos perceptivos [...] el arte radiofónico es la visión más profunda que puede ofrecer de sí misma la radio (Calderón, 1977, p. 28).

Esta es la clave principal de la teoría radiofónica de Antonio Calderón: la radio es expresión y tan solo a través del guion se puede conseguir esa expresión, que es la radio en sí misma.

En la conferencia de *Recontres en Tenerife 1976: III Semana Internacional de Estudios de la Radio*, Calderón realiza un recorrido por las distintas definiciones que ha ido adquiriendo la radio con el paso de los años. Al principio, la radio es un medio de comunicación, definición que se refiere a su característica puramente funcional y, en un segundo momento, la radio es un medio de comunicación social. Es entonces cuando la radio busca por el camino de la creación un estilo, un lenguaje que "utilizado como medio de comunicación resulta pobre como medio de expresión" (1977, p. 31), es cuando la radio se profesionaliza. En la posguerra española, la radio se convierte en un medio de comunicación de masas "hay que llenar muchas horas de programación para una escucha apenas cualificada por efecto de la masificación y la radio busca la panacea en la fórmula más vieja de las usadas a través de la historia como medio de comunicación de masas: el espectáculo. No es el espectáculo-radio sino la radio como espectáculo" (1977, p 35).

En su exposición, habla de los ideólogos y teóricos que:

Cultivan aquellas parcelas menos explotadas y donde sus experiencias demuestran inequívocamente cómo la radio, al margen de las distorsiones impuestas por la realidad circundante, está a punto de conseguir la definición que la sitúe como realidad permanente [...]. Los hombres de la élite creativa, los pioneros del arte radiofónico buscan nuevos horizontes en el cine, en el teatro, en la televisión. [...] Esa es para mí la parte esencial. Esa parte esencial, cambiante que es el lenguaje radiofónico. [...] El problema no está en adaptar el lenguaje sino en adaptar el contenido y ello no es posible sin el desarrollo de nuevas formas que acaban por imponerse y acreditarse cuando han logrado su plenitud expresiva mediante la incorporación de un nuevo concepto de la estética. Con la modestia de mis limitaciones experimentales, la radio se me revelaba en su más pura esencialidad como un medio de expresión (1977, p 36 y 37).

Calderón defiende que un medio de expresión-comunicación tiene una función importante que es ayudar al hombre a practicar la imaginación reactivando sus estímulos perceptivos y considera que la imaginación es un bien natural inapreciable y el medio que mejor puede colaborar para activarlo es la radio. Una radio entendida como medio de expresión, liberada de compromisos contradictorios. La teoría dramática de Calderón era que la radio debía ser una escenificación sobre el vacío, sin butacas ni telón ni escenario que se interpusieran entre la imaginación del oyente y la acción dramática (1976).

Con motivo del cincuentenario del nacimiento de la radio española, Antonio Calderón declaraba en *RNE* lo siguiente:

He escrito, he creado y he dirigido muchos programas y soy creador de nuevos sistemas según dicen, si hablamos del punto de vista radiofónico. Las experiencias radiofónicas de creación, de ideación radiofónica, lo que solo puede ser radio y nada más que radio, tiene antecedentes de transcendencia internacional, por ejemplo, en un célebre guion que se llamó Pasos y que forman experiencia, puesto que el protagonista era mudo (*RNE*, 1973).

De este modo presenta Calderón su obra *Pasos*⁷⁴. No ofrece más detalles. Ante la expectación en el mundo académico sobre este programa del que poco se sabe, Juana Ginzo afirma en una entrevista concedida a Díaz (1997) que el personaje de *Pasos* “era mudo, un tipo diabólico que solo se percibía radiofónicamente por sus pasos. [...] Calderón se marcó el farol de que la radio también podía ser otra cosa que la palabra y por eso nace Pasos” (p. 259). En efecto, varias referencias llevan a pensar que *Pasos* fue un intento de poner en cuestión la tesis de Robert Kieve de que en la radio, la palabra es el elemento sonoro por excelencia⁷⁵ (Balsebre, 2001; Ginzo y Rodríguez Olivares, 2004). En esta obra, Antonio Calderón reivindica la importancia de los ruidos, los convierte en protagonistas de la escena sonora y prescinde de la figura del narrador, externa a la acción.

Pasos fueron dos dramáticos: un borrador y un programa realizado bajo un guion. No se sabe exactamente la fecha de producción de *Pasos*⁷⁶. Se escribió y realizó en la década de los 40, el primer programa hacia 1945 y el definitivo antes de 1947, fecha en la que comienzan a llegar a *Radio Madrid* los magnetófonos para las grabaciones. El propio Calderón ha escrito con posterioridad:

La función narrativa (de Pasos), la línea del relato la marca una serie de efectos sonoros cuya constante son los pasos de un hombre. Apenas hay palabras, todo es acción y sus imágenes y distintas secuencias son sugeridas y adquieren realidad en la mente del receptor a través del lenguaje de unos pasos. Los pasos del protagonista que es mudo. La experiencia iba más allá de la simple demostración virtuosista del más difícil todavía. Lo que se trataba de demostrar y se demostró, era que el lenguaje radiofónico poseía características que le conferirían facultades diferenciales como medio de expresión (Calderón, 1977, p 39 y 40).

Hablamos entonces de dos *Pasos*. En el primer *Pasos* no solo había pasos. Los pasos son el protagonista de la historia, los que guían al oyente en su recorrido. Pero, el programa contaba

⁷⁴ Se incluye a *Pasos*, junto a *Todos los ruidos de aquel día*, como uno de los ejemplos de “radioteatro experimental” en España (Barea, 2004, p. 73).

⁷⁵ Ambas posiciones, la de Calderón y la de Kieve, “no están tan alejadas” (Balsebre, 2001, p. 105).

⁷⁶ Se estima que debió ser anterior a la implantación de los primeros magnetófonos de cinta en la radio española, en 1947. Al año siguiente, Antonio Losada adaptó para *Radio Barcelona* *El Hombre invisible* de H G. Wells. Otro ejemplo de experimento radiofónico.

con un ambiente sonoro de los distintos escenarios por los que pasaba el personaje. Los primeros efectos de pasos fueron realizados por Remedios de la Peña con unos zapatos del propio Calderón que crujían al caminar (Ginzo y Rodríguez Olivares, 2004). En el segundo *Pasos*, la historia se complica para hacer más cercana la primera versión. Una sinopsis resumida podría ser la siguiente: un hombre mudo entra en una estancia en donde hay doctores que le invitan a pasar, estudian su caso y consideran que no es un enfermo peligroso. El personaje sale de la estancia y del edificio. Pasea con peligro por la ciudad hasta que entra en un establecimiento, toma algo y sale. Sube unas escaleras, golpea una puerta, le abre una mujer que se ríe de él. Se sabe que él la mata por los gritos de la mujer. El personaje sale a la ciudad y vuelve a la primera estancia a encararse con el director de la clínica que aseguró que estaba curado. Teófilo Martínez interpretó al director, Víctor Seijo al vigilante, Juana Ginzo hizo el papel de la mujer y Antonio Melero, fue quien se encargó de realizar los pasos, algo más elaborados que en la primera versión. Calderón manejó el micrófono para recoger el sonido de los pasos, inventando el micro móvil (2004).

Antonio Calderón creó el cuadro de actores de *Radio Madrid* en 1942⁷⁷ y la actriz radiofónica Juana Ginzo trabajó muchos años bajo su dirección. Calderón descubrió a ella y a otros actores en el programa de Robert Kieve, *Tu carrera es la radio*. Ginzo participa en *Pasos* y asegura que este dramático es un ejemplo de cómo hacer verdaderamente radio porque la radio es expresión (2004).

En diversas ocasiones, se han comparado *Pasos* y *La guerra de los mundos* (2004). La importancia de *Pasos* reside en el uso del sonido, de los efectos sonoros como protagonistas que relatan la historia mientras que en *La guerra de los mundos* la palabra es la que protagoniza la historia. Sin embargo, en ambos casos, el guion radiofónico adquiere un valor fundamental para conseguir trasladar la idea experimental a los oyentes.

Pasos guarda paralelismo en el terreno de la innovación radiofónica con *La guerra de los mundos* pero, en el momento de creación de *Pasos* y según sus creadores, no se tenían referencias del trabajo de Welles en España. La radio española, sobre todo la *SER*, hizo dramáticos más experimentales durante la década de los 40, cuando la dirección de la empresa estaba de acuerdo con ese estilo de hacer radio. El programa *Teatro del aire* (1942-1973), creado y dirigido por Antonio Calderón, fue un espacio de elaboración y emisión de este tipo de dramáticos.



⁷⁷ Díaz incluye una declaración de Juana Ginzo en donde esta asegura que Antonio Calderón dirigía a una compañía de actores, anterior al cuadro de actores, con los que hacía *Historias de medianoche*, una especie de cuento de terror una vez a la semana (Díaz, 1997, p. 258).

Figura 33. Cuadro de actores de *Teatro del aire*
Fuentes: Cadena SER (*Prisa Radio*)

Pasos es un caso con incógnitas, sin guion ni grabación y con descripciones incompletas, salvo las aportaciones de Juana Ginzo (2004) En conclusión, podemos decir que los dos programas de *Pasos* son radiodramas experimentales⁷⁸, uno como idea origen y otro como perfeccionamiento de la idea pero con idéntico objetivo: jugar con los códigos sonoros de la radio para demostrar que este medio cuenta con un lenguaje específico para expresarse y crear.

Respecto al efecto de pasos, en ambos programas es realizado por un solo técnico. En el primero, el técnico se coloca frente al micrófono como punto fijo para emitir el sonido y establecer los diferentes planos sonoros mientras que en el segundo programa, se mueve por el espacio con libertad y es el micrófono el que capta el sonido de los pasos. Estos pasos cobran el papel protagonista, sin olvidar que es una situación de ficción que jamás podría ser real ya que nunca se puede oír el ruido de los pasos de alguien de manera tan clara y cercana⁷⁹. Sin embargo, es fundamental para comprender la historia, el resto del ambiente sonoro que se recrea: la ciudad, el portal, el establecimiento en el que entra, la voz de la mujer y del director del centro médico, la voz del portero... (Anexo A y B).

Todos los efectos sonoros, incluidos los pasos, transmiten al oyente el estado emocional en el que se encuentra el personaje, no es lo mismo golpear suavemente una puerta que violentamente. Calderón resuelve la idea de que su protagonista sea mudo de la manera más sencilla posible: diciéndoselo al oyente mediante el director de la clínica médica. El oyente sabe que es un individuo con problemas, que su mente está en otro mundo, fuera del mundo que le rodea porque sus pasos inseguros y la gente le avisa a voces del peligro que corre en las calles. Además, el público puede deducir por qué el mudito psicópata se encuentra en ese estado: es despedido por una mujer. Una mujer que, posiblemente, ha sido su pareja en un capítulo anterior de su vida, ya que cuando le ve, se ríe burlona de él. El tema de base de *Pasos* podría ser perfectamente el amor o el desamor que lleva a los hombres hasta límites insospechados.

Pasos cuenta con una estructura narrativa circular y cerrada. El mudito comienza y termina en el mismo escenario. Lo que ocurre en el lugar de origen es, en cierta medida, desencadenante de lo que sucede a lo largo de la historia, los hechos le obligan a volver al inicio para encontrar una explicación a lo acontecido.

Posteriormente, basada en *Pasos*, se proyecta la película *Pasos de Angustia* (Pamplona, 1957) dirigida por el redactor-jefe de RNE, Clemente Pamplona, escrita por Federico Muelas, Jesús Vasallo y el propio director e interpretada por Lina Rosales y Alfredo Mayo. La historia es diferente en el guion cinematográfico aunque mantiene su espíritu original⁸⁰. *Pasos de angustia* es parte de la vida de Esteban Ortiz, un enfermo mental que ingresa en una clínica tras discutir con su mujer y ser atropellado por un coche. Se recupera, le dan el alta, pero el accidente le ha dejado mudo. Vuelve a su casa y descubre que todo ha cambiado, Ana, su esposa, ha mejorado económicamente y trabaja como secretaria del abogado Mendiola. A él no le aceptan en la Agencia de Seguros en donde ha trabajado 20 años. En un ataque de celos,

⁷⁸ "Experimentan con el movimiento y el espacio". (Barea, 2004, p. 73).

⁷⁹ Un efecto utilizado en el cine por el director Pedro Almodóvar en algunas de las escenas de su película *Tacones Lejanos* (Almodóvar, 1991).

⁸⁰ Antonio Calderón nunca ha aceptado esta adaptación de su guion radiofónico.

mata a la esposa del jefe de Ana pensando que es su mujer, lo confiesa y la policía lo detiene. Lo pagará con su muerte.



Figura 34. Carteles de *Pasos de Angustia*
(Pamplona, 1957) / Fuentes: www.diccionariosdigitales.net y www.todocine.com

3.5.2. Los *Oscars* de la radio. *RNE* en el Premio Italia⁸¹

El Premio Italia de radiodifusión es uno de los certámenes de mayor prestigio mundial. Los programas premiados en este certamen son los *Oscars* de la radio. En este epígrafe, recopilamos todas las producciones radiofónicas que, representando a España a través de *RNE*, se han enviado a este certamen internacional. El trabajo incluye las producciones realizadas por *RNE* como principal participante por España y miembro de la Asamblea General del concurso⁸². El Premio Italia está considerado, a nivel mundial, como el más importante y prestigioso galardón dedicado a la radio y la televisión. El periodo estudiado abarca desde 1962, primer año en el que España participa con una producción de *RNE*, hasta el 2000.

3.5.2.A. Premio Italia

El Premio Italia, que así se llama como reconocimiento al país que le da nombre y en donde se reúnen el jurado todos los años para fallar el premio, se constituye en Capri (Italia) en 1948 por el ente público italiano *RAI* (Radiotelevisione italiana), aunque oficialmente no se celebró hasta un año más tarde en la ciudad de Venecia. En 1957, el premio se amplía para incluir a la televisión. El objetivo principal del galardón era mostrar el valor estético del sonido de la

⁸¹ Un resumen del contenido de este epígrafe fue publicado por la autora de esta tesis en las actas del I Congreso de Narrativa Radiofónica NARRAEX organizado por la Universidad Complutense de Madrid UCM en mayo de 2008, tal y como queda detallado en contenidos publicados y presentados al comienzo de este trabajo.

⁸² Otra de las grandes emisoras de nuestro país, *Cadena SER* (*Prisa Radio*) también suele presentarse al concurso y es miembro de este premio.

radiodifusión y atraer la participación de escritores, poetas y músicos (Munsó Cabús, 1988). Entre los ganadores del Premio Italia se encuentran figuras ilustres como Samuel Beckett, Ingmar Bergman, Peter Brook, René Clair, Federico Fellini, Harold Pinter o Eugène Ionesco.

Hoy en día, el Premio Italia se ha convertido en el más viejo y prestigioso concurso de radio, televisión y páginas web. 75 compañías, entre públicas y privadas, representan a 60 países de todos los continentes. Solo los miembros del premio pueden participar. La competición se celebra todos los años a finales de septiembre, en 2016 se celebró entre el 30 de septiembre y el 2 de octubre en Lampedusa (Italia) con el siguiente eslogan: *Contando historias, ahora. El compromiso de los medios para informar más allá de la barrera del tiempo*⁸³.

Una de las principales críticas al premio ha sido su manipulación política. Ante estas sospechas, el Secretario General del Premio Italia, Albice Sorsi, declara en 1978 al director del programa radiofónico *Testigo Directo*, Alfonso Diez, que:

El Premio Italia es una asociación de 51 organizaciones radiotelevisivas y 34 países que desde hace mucho tiempo desarrollan estas actividades. Esto es un clan muy abierto que garantiza la catalización de cualquier tipo de juegos poco limpios. El juego del poder y de la política no son cosas que tengan cuerpo en una asociación de amigos, en una asociación donde importan cuestiones de prestigio y, sobre todo, de peso específico de los programas. Los jurados están siempre compuestos por representantes de los países miembros del Premio Italia y es imposible que un organismo que presente un programa tenga en el jurado a un representante suyo. Se hace de modo que no existan concomitancias de intereses. Por otra parte, el hecho de que el Premio está destinado a los autores y no a las entidades es también una garantía. El juego del prestigio del ente radiofónico que presenta el programa es mucho menos importante que la propia obra del autor (RNE, 1978).

El Premio Italia en sus diferentes categorías radiofónicas tiene prestigio, sobre todo, entre los profesionales de la radio que se reúnen y contrastan criterios e ideas. No es un premio en el que participe el público habitual de radio. El objetivo final de los programas de investigación, de los programas experimentales que se presentan, debería ser la de ejercer una mejora en la producción radiofónica diaria, pero este es solo un pensamiento de los organizadores y no una realidad constatada⁸⁴.

3.5.2.B. Estatutos del Premio Italia.

Los Estatutos del Premio Italia en 2001 contaban con 17 artículos (30 artículos en 1950⁸⁵) entre los que destacamos:

El artículo 1 con los objetivos del premio que han sido desde su constitución y hasta ahora:

- Promover la calidad de los programas de radio y de televisión (y multimedia).
- Animar a los medios a transmitir los programas que participan en el concurso.

⁸³ Texto original: *Historytelling, now. The media commitment to reporting beyond the barrier of time.* www.prixitalia.rai.it

⁸⁴ Según apuntan en entrevistas personales realizadas a Menéndez, Díaz, Plans y Volpini.

⁸⁵ En la segunda quincena del mes de septiembre de 1950, la revista *Sintonía* en su nº 80, dedica una columna al *Premio Internacional "Italia"*. En esta información se detallan las modificaciones que se han producido en el reglamento del certamen respecto del anterior.

- Provocar la reunión y la cooperación entre los profesionales que trabajan en los medios.
- Estimular el estudio y la discusión sobre los problemas culturales y creativos que generen programas tanto de radio como de televisión.

Los miembros (art. 2) que pueden participar son radios y televisiones que proporcionan un servicio nacional y cuentan con una responsabilidad creativa y financiera directa sobre la música, las artes, ficción o programas documentales, debidamente autorizados.

La estructura (art. 3) de la organización del Premio Italia se divide en la Asamblea General, cuerpo ejecutivo de los premios, y la Secretaría, cuerpo oficial, confiada a la RAI.

Las categorías de los Premios Italia en las que compiten los programas radiofónicos han variado con el paso de los años. En 1997, las bases fueron las siguientes:

- Premio Italia para la ficción en radio, otorgado al programa de mejor calidad global.
- Premio Especial para la ficción en radio, otorgado al programa con calidad en algún elemento del lenguaje radiofónico específico.
- Premio Italia para documentales en radio, al programa de mejor calidad global.
- Premio Especial para documentales en radio, otorgado al programa con calidad en algún elemento del lenguaje radiofónico específico.

CATEGORÍAS 1997	CATEGORÍAS 2001	CATEGORÍAS 2016
Ficción	Música	Música
Especial Ficción	Dramático	Dramático
Documentales	Dramáticos seriados y series	Documentales y reportajes
Especial Documentales	Documentales culturales	
	Documentales de actualidad	

Tabla 6. Categorías Premio Italia en 1997, 2001 y 2016

Fuente: Elaboración propia

Destacamos el año 1986, en el que el certamen incluyó una nueva categoría para programas de radio sobre ecología, que se mantuvo hasta 1990. España fue galardonada en esta categoría con su programa de *RNE Salvemos Doñana* de Joaquín Fernández.

En 2016, en el premio de radio se mantienen las categorías de música, drama y se añade otra tercera que incluye documentales y reportajes culturales, sociales y de interés general. En

todos ellos debe primar la creatividad y deben estar creados con la intención de captar y atraer más audiencia.

Respecto a la competición en radio, las bases indican que se pueden entregar un máximo de cuatro programas, con un máximo de dos programas para cada jurado. El premio está compuesto por siete jurados, tres para radio (Música, Dramáticos y Documentales), tres para televisión y uno para páginas web. En 2001, las bases de participación en el artículo 8 indicaban que: "la duración global de los programas no debe exceder los 180 minutos y tiene que tener un máximo de 90 minutos para el jurado; esos 90 minutos pueden concentrarse en un solo programa o dividirse entre dos programas". Actualmente, las bases no establecen restricción a la duración del programa, si bien esta duración tiene que ser "razonable" para que el jurado tenga en cuenta la pieza.

En los Estatutos del Premio Italia se incluyen además: las normas de participación, la formación de los jurados y el procedimiento a seguir, las reglas de presentación de los trabajos, las cuotas de los asociados, etc.

El premio cuenta con tres categorías generales en radio: musical, dramático y documental.

3.5.2.C. Participación de Radio Nacional de España (RNE).

Según los datos aportados por Munsó Cabús (1988) y por el propio festival, RNE participa por primera vez en el Premio Italia en 1962, en la XIV edición celebrada en Verona, con un programa titulado *La tarde, la noche y el amanecer*, un poema sinfónico-literario de Rafael Ferrer y José María Tavera. La obra obtuvo el galardón italiano en la categoría musical. En esa edición se presentaron cincuenta y ocho programas en el apartado radiofónico y treinta y uno en el de televisión.

Animados por este éxito, un año después, RNE envía al certamen la obra *María*, escrita y realizada por Leocadio Machado, un trabajo "experimental al ciento por ciento"(p. 106). No obtuvo premio, pero quedó finalista. *María* es el primer *radiodrama experimental* fundamental en nuestro estudio.

Leocadio Machado creará seis programas más para el Premio Italia: *La siesta de los caimanes* en 1965, *Tragedia negra para voces blancas* en 1969, que es otra de las piezas elegidas para investigar con detalle en nuestro trabajo, hacia 1970 *Balada con el no de fondo*⁸⁶, *Las uvas del anochecer* y *Experiencias para una sola voz* en 1973 y en el 75, *Génesis, uno, uno, once, tres*. Ninguna de ellas obtuvo la relevancia de *María* y pasaron inadvertidas por las diferentes ediciones del Premio Italia⁸⁷.

En septiembre de 1972 se presentan al premio en Venecia *Arbor* e *Interfonismos*. La primera, obra del compositor Xabier Benguerel, quedó ganadora en la categoría musical. *Interfonismos* de Agustín González Acilu concursó también en esta sección. *Interfonismos* trata de:

Evidenciar la entonación de los grupos fónicos del texto, considerando su importancia para una perfecta comunicación. Participan en la elaboración de esta obra dos solistas, hombre y mujer, y un coro mixto de doce voces, además de un

⁸⁶ Se desconoce la fecha exacta. Es una aproximación.

⁸⁷ En el Archivo Sonoro aparece que *Historia con cuatro elementos* acude al festival italiano, pero su autor, Leocadio Machado, lo desmiente en una entrevista realizada por el periodista Jesús Vivanco para elaborar la Historia de RNE.

grupo instrumental. El material sonoro lo componen fragmentos de poemas del siglo XIV que "cantan a las flores, al vino y al amor (RNE, 1972).

En 1974 acuden a Florencia dos producciones de RNE, *José, el hombre música*⁸⁸ de Agustín Medina y Enrique Villalobos con la participación de la Orquesta Sinfónica de RTVE y *El Toro*, un homenaje a la tradición taurina escrita y dirigida por Manolo Ferreras.

Al año siguiente, Rafael Ferrer y José María Talavera vuelven a trabajar juntos en la confección de una obra de características similares a *La tarde, la noche y el amanecer*, *Balada mediterránea del pescador y la sirena*. Esta creación fue presentada al Premio Italia de ese año sin ninguna fortuna ya que el jurado decidió ignorar a España por cuestiones de orden político, según indica Juan Munsó (1988). Este mismo año, RNE presenta también *El hombre de Praga* de Juan Farias y Tomás Marco bajo la dirección de Carlos Infante y con música interpretada por el grupo de cámara Koan. Una pieza de nuestro interés que analizaremos detalladamente. En 1975, RNE presenta un programa de Carmen Cortés Salinas, *Felinos*, dirigido por Modesto Higuera y *El reloj del diablo* de Anibal Arias en la categoría de dramático, ambos interpretados por el cuadro de actores de la emisora.

El documental *Angola, independencia y guerra* dirigido por Ramón Trecet se presenta al Premio Italia en 1976. Un reportaje realizado en Angola que contiene las palabras de Agostinho Neto proclamando la independencia de su país. Ese mismo año y el mismo director presenta *Ensayo para una retirada*, dedicado al músico de folk Phil Ochs que acabó con su vida el 9 de abril de 1976.

En 1977, RNE envía al concurso dos producciones. Un documental *Yibuti, la última colonia* dirigida por el corresponsal en la zona Alfonso Díez, en donde se relata la historia de esa colonia francesa en África que en 1917 consigue su independencia, y *Chis, chut, sh-sh*, una creación dramática de Juan Narbona y Juan Tomás Silvestre.

Un año después, RNE concursa con dos programas en la categoría documental y otros dos en la musical. Los primeros son *En busca de Marcel Proust* de Juan Farias y Tomás Marco dirigida por Carlos Infante y *Los Cachorros* de Mario Vargas Llosa bajo la adaptación y dirección de José Luis Gómez. En el apartado musical, *15 greguerías de Ramón Gómez de la Serna* de Agustín Bertomeu y *Al fuego, al poeta, a la palabra* de Vicente Alexandre con dirección de Claudio Prieto.

La imagen en el espejo, que analizaremos con detalle, fue escrita por Ana Diosdado y Tomás Marco como autor musical y se presenta en la categoría de dramático en 1979. Es otro de los radiodramas experimentales que hemos elegido para su estudio. En la categoría de documental se envía *Timbres*, un reflejo de la variedad de timbres que existen en España.

En 1980, *Severiano Ballesteros* representa a nuestro país en el Premio Italia. Un documental dedicado a este deportista, famoso desde los 23 años y galardonado con numerosos premios internacionales como jugador de golf.

La dramaturga Ana Diosdado vuelve a escribir para este certamen en 1981. *Siempre nochebuena* un dramático dirigido por José M^a Burriel en el que participa el cuadro de actores de RNE.

En 1982, según la base de datos del Archivo Sonoro de RNE, se presentaron siete programas al Premio Italia, cuatro dramáticos y tres documentales: *Al fin solos* escrita por Antonio Almendros; *El contestador* de Beatriz Pécker y Carlos Faraco; *El deshollinador de sonidos* de

⁸⁸ Radiodrama experimental que analizaremos en nuestro trabajo.

Joaquín Amichatis; *La petite parole* de Gonzalo Corella; el documental *Nunca estuvimos allí* grabado en un hospital psiquiátrico con entrevistas y actuaciones de los propios enfermos; *A tumba abierta* de José Antonio Muñoz y Carlos Infante, sobre un centro de detención de jóvenes de Madrid y; *Santa Teresa de Jesús* con fragmentos de la obra dramática dedicada a esta santa, entrevistas con carmelitas y con peregrinos españoles y extranjeros entre los que se encuentra el Presidente del Senado italiano, Amintore Fanfani.

El músico Miguel Alonso crea *Sin orden ni concierto*, una pieza musical que junto con *Punta Alti* "El sueño de Icaro" de Alfredo Aracil acuden a la categoría musical del certamen italiano en 1983. Este último, un programa de argumento ambiguo en el que el tema principal es una reflexión, un homenaje a todos los que han superado y desafiado las leyes establecidas pero han fracasado (Anexo A).

Deporte y riesgo: lo importante es vivir dirigido por Luis Fernández concursó también en el certamen en 1983 (Anexo B).

Un año después, *El juego de las perdices* del escritor y periodista asturiano Luis de Diego López, otro de los radiodramas analizados en nuestra tesis, representará a España en el premio junto a *La tierra seca* escrita por Gonzalo Corella y Heminio Verdú y la composición musical *Estigma* de Gonzalo de Olavide. Un programa grabado en el Teatro Real de Madrid que cuenta con la colaboración de la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española (Anexo C).

La Corrida y *Parade* son las dos obras que se presentan a la categoría de documental y a la de dramático del Premio Italia en la edición de 1985, respectivamente. La primera del sevillano Luis Garmat describe el ambiente que rodea a una corrida de toros a través de la grabación del sonido original, la voz del narrador y los testimonios de algunos profesionales del ámbito taurino (Anexo D). *Parade* está escrita y dirigida por Francisco Nieva, bajo la asesoría musical de Tomás Marco (Anexo E).

En 1986, el programa *Los solteros de Plan* de Alejandro Martínez García recibe una Mención Especial dentro de la categoría de documental.

En septiembre de 1987, *RNE* gana por primera vez el certamen en la especialidad de documental radiofónico con *Generación al descubierto*. Este trabajo escrito por Inmaculada de la Cruz, realizado por Francisco Molina y Ramón Trecet en la parte musical, está estructurado sobre la contestación estudiantil de unos niños que empezaron a ir a la escuela después de la muerte de Franco (Munsó Cabús, 1988).

Jorge Díaz y Claudio Prieto escriben *El abrazo de Winnipeg*. Un programa dirigido por Domingo Almendros que representó a España en el concurso en 1988 sin éxito, aunque obtuvo el Accésit del premio Margarita Xirgu del mismo año. "Este programa narra el viaje de Burdeos a Valparaíso realizado, en 1939, por 4.000 refugiados españoles de la guerra civil en un barco fletado por el poeta Pablo Neruda" (EFE, 1988, p. 46).

RNE envía, en 1989, la composición musical *Modos de contar* de José Igés. Esta creación surge de una obra anterior titulada *Mi jaula es una celda*, intervención sonora en la instalación espacial de Concha Jerez *Transgresión de Tiempos*. Junto a esta, *RNE* envía *Usted tiene que aprender inglés "ya"* de Concha Barral a la edición de 1989 que obtiene la Mención Especial del jurado en la categoría de dramático. Es otra de las piezas que estudiaremos con detalle más adelante.

En 1990, *RNE* obtiene dos Premios Italia: *Salvemos Doñana* de Joaquín Fernández ganador en una categoría especial dedicada a los programas radiofónicos sobre ecología y *Los niños del*

miedo de M^a Jesús Cañellas ganador en la sección de documental. Se presenta también un musical *Swan, el peso de la sombra* del compositor Eduardo Pérez Maseda.

Un año después, se envían a concurso dos musicales: *La escalinata de los ciegos* de Miguel Alonso y Jorge Iges dirigido por Javier Lostale, galardonada con el premio especial de esa categoría y *Deriva nº 1: Palermo* de Pedro Elías.

El compositor y músico Fernando Palacios escribe *La mota de polvo*, que acudirá al certamen en 1992 en la categoría de musical. La periodista Inmaculada de la Cruz vuelve a presentarse al Premio Italia ese mismo año con *Al Biah*, un documental sobre el Tribunal de las Aguas de Valencia en donde se habla de su origen, composición y funcionamiento.

El Tribunal de las Aguas de Valencia es una institución que crearon los árabes hace más de 1.000 años para repartir y sobre todo, para hacer justicia cuando se producía algún altercado entre las personas que utilizaban el agua del río Turia, que es un río con el agua muy escasa y era frecuente que hubiera litigio con el agua. [...] En esta ocasión (refiriéndose a las aportaciones de la obra al lenguaje radiofónico) es que todo lo que sale en el reportaje es grabación original, las cosas las cuentan sus propios protagonistas. Lo que tiene que hacer la radio es poner el oído, que, en este caso, es el micrófono, para que les podamos oír. Hay una cosa inevitable, que es el guion para hacer una hilazón, para que el mensaje resulte claro. Eso está resuelto en esta ocasión a través de una locutora de RNE, Lourdes Guerras, a la que yo le pido, se oye en el reportaje, que me lea una antigua enciclopedia. E inmediatamente lo que ella dice en esa enciclopedia queda demostrado con el sonido de ahora. Y, luego también, España tiene una riqueza cultural y lingüística fuera de lo común. El Tribunal de las Aguas se desarrolla en valenciano, me ha parecido que era lo mejor, presentar toda esa riqueza, eso significa que el programa es bilingüe, sale indistintamente, tal y como sucede en la vida cotidiana, el castellano y el valenciano (RNE, 1992).

El escritor Juan Rulfo, premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1983, junto al compositor mexicano Julio Estrada, crean el dramático *Pedro Páramo*, que acude al festival internacional en 1993. Junto a esta obra RNE participa con un documental titulado *Exposición Universal* de Inmaculada de la Cruz, en el que se narra un día en la Expo 92 de Sevilla.

En 1994, Fran Sevilla escribe un programa dedicado a la trágica situación del sector musulmán de la ciudad de Mostar con motivo del largo asedio al que fue sometida durante la guerra de Bosnia. En *Los días de Mostar*, se incluyen testimonios de diversos periodistas, médicos y cascos azules españoles que vivieron aquella experiencia (Anexo F).

Casas de la familia europea es un documental de Juan Jesús García de Lomana sobre las catedrales que se presenta al Premio Italia en 1997. El programa hace memoria e historia de las ciudades europeas, su mala salud e incluso el estado de abandono que muchas de ellas padecen.

Quisiera estar en tus labios de Juan José Borrego acude al certamen italiano un año después. Se trata de un programa dedicado a la figura del poeta Federico García Lorca que surge a raíz de un poema que lleva ese mismo título. Personas de distintos lugares y con diferentes historias, un guardia civil, un matador de toros, un psiquiatra, una madre de la Plaza de Mayo, recitan *Romancero Gitano*, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* y otros poemas de Lorca. En 1998, con motivo del primer aniversario del asesinato del concejal popular de Ermua (Vizcaya) Miguel Ángel Blanco, se presenta al premio *Reacción en cadena* de Lara López. Un reportaje dedicado al análisis y valoración de lo que supuso el secuestro y asesinato de ese

concejal, con especial referencia al papel desempeñado por los medios de comunicación durante esos días. *RNE* presenta también en 1998 *Herederos del tiempo* de Federico Volpini. Un dramático que obtiene el Premio Italia y que es parte imprescindible de nuestra investigación.

En 1999, se envían a la categoría de dramático del certamen dos programas: *El Gorrión* de Juan José Plans, un relato dedicado a todas las ONGs del mundo, que analizaremos, y *Cuando los mitos salen a estirar las piernas* de José Manuel Estéfani, una obra sobre algunos mitos fantásticos de la zona norte de España: el *olentzero*, la *ojancana* o el *tentirujo*. En la categoría de documental concursa *Campaña de radio sobre el Euro* de Ana Fraga.

En el 2000, *RNE* presenta al Premio Italia un documental sobre Picasso titulado *Pablo Picasso*, que recorre la vida y obra del pintor. Ese mismo año, se incorpora al certamen italiano el premio para Webs, que se mantiene hoy día.

Euskadi: un grito de libertad contra el terror de Manuel Ferreras, Premio Derechos Humanos de 1985, representa a España en el 2001 y es segundo finalista en el certamen.

Como conclusión a este repaso de *RNE* en el Premio Italia, escogemos un fragmento de Juan Munsó Cabús en donde pone de manifiesto el gran esfuerzo de los profesionales de la radio, la mayoría de las veces voluntario, fuera de sus horas de trabajo en las ondas, para crear piezas, de música, dramáticos o documentales para este certamen. Todas estas obras, experimentales, llenas de creatividad y expresividad se conservan en los archivos sonoros y no forman parte de la programación radiofónica habitual.

Los archivos de todas las emisoras del mundo están llenos de frustraciones. Entre voces de personajes históricos, obras de escritores de casta, reportajes con la firma de novelistas de éxito y versiones dramáticas de todos los clásicos a siempre programas primorosamente trabajados durante semanas, como para presentar al Premio Italia. [...] Son los "ninots" polvorientos testigos de nuestro malogro. [...] Durante semanas o meses se eligen palabras, seleccionan músicas, inventan ruidos, en un esfuerzo imaginativo digno de mejor soporte, acaba durmiendo un sueño cibernético en el archivo sonoro, tras su paso como un relámpago por la efímera programación (Munsó Cabús, 1988, p. 134)

RNE ha presentado un total de 67 producciones radiofónicas al Premio Italia de Radiodifusión desde 1962 hasta el 2001. Por categorías los datos son los siguientes:

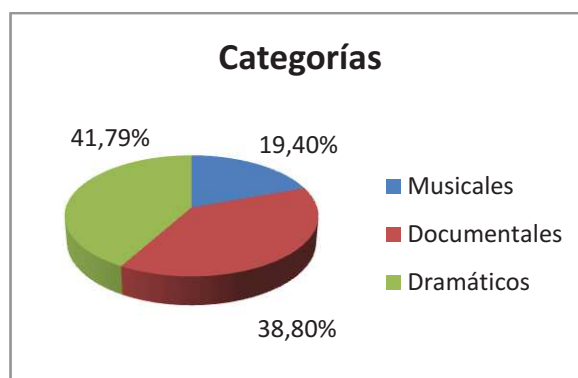


Figura 35. Categorías en las que participa *RNE* en el Premio Italia desde 1962 hasta 2001

Fuente: Elaboración propia

3.5.2.D. Programas de RNE finalistas, mención especial y ganadores del Premio Italia

A continuación, recopilamos de manera más detallada aquellos programas de RNE que reciben alguna mención en el Premio Italia de radiodifusión.

RNE participa por primera vez en los Premios Italia en la categoría de música, en 1962, y recibe el galardón por el programa *La tarde, la noche y el amanecer*, una obra de Rafael Ferrer y José María Tavera.

La tarde, la noche y el amanecer fue producida en Barcelona bajo la dirección artística de Juan Manuel Soriano. Concebida a modo de "retablo popular español" y, bajo el soporte musical de una partitura, el programa canta al río: ¡qué río, mi río, con sus caderas de agua!, al aire -¡qué aire, mi aire, que sabe a espliego y retama!, a la tierra ¡qué tierra, mi tierra, de amor en brasa! Munsó Cabús (1988) dirá que "es un poema de ensueños y quimeras, de ansias y vanidades, donde él, ella y el otro se beben la tarde con los ojos, irrumpen en la noche para despertar al nuevo día como tras temblores de la amanecida insatisfechos" (p. 106).

El retablo popular español, *La tarde, la noche y el amanecer* nació de una idea de mi entrañable y admirado Rafael Ferrer. Yo, al escribir los textos, no hice más que desarrollar aquella idea, poniendo en ella lo que hay que poner; es decir, pensándola hasta que el pensamiento me emocionó y escribiéndola mientras la emoción me ayudó a escribirla (RNE, 1972).

Un año después, en 1963, *María* escrita y realizada por Leocadio Machado, un trabajo experimental (Munsó Cabús, 1988), queda como finalista en el apartado de dramático del certamen italiano. En 1967, *María* fue seleccionada por la RAI para ilustrar su teoría sobre el radiodrama. Machado trata de establecer una narración sirviéndose exclusivamente de los sonidos, como rumores, risas y llantos, y prescindiendo de forma casi absoluta de la palabra (1988).

Según Munsó Cabús (1988), *María* cuenta la historia de una mujer. Dos niños se encuentran en un parque. Ella se llama María. Nace el amor. Pasan los años de juventud y madurez: el matrimonio, los celos, los tiempos próximos a la ancianidad. Al final, llega para el esposo la angustiosa experiencia de la soledad tras la muerte de María. En esta obra, el autor ensayó "la búsqueda de un lenguaje radiofónico universal, por apoyarse en sonidos que nos pertenecen a todos" (p. 106-107)⁸⁹.

En 1972, España vuelve a ser galardonada con otro de los *oscars* de la radio en la categoría de música. La obra *Arbor* de Xabier Benguerel es una investigación del lenguaje sonoro en el que se funden los textos y la música. En una entrevista realizada por RNE, el compositor destaca lo siguiente:

Para la composición de *Arbor*, me identifiqué con la primitiva idea surgida con Zaratruta, que consideraba que en el mundo existían dos principios claramente diferentes entre sí y en constante lucha, el del bien y el del mal. Este segundo concepto a dado origen al planteamiento musical de *Arbor* [...]. He querido

⁸⁹ En nuestro estudio de esta pieza radiodramática, hablaremos de la historia de una mujer que se llama María pero de un desarrollo de su vida diferente del que habla Juan Munsó.

comenzar la obra con el ruido más primigenio, el choque de dos materias. La primera intervención de la palabra se refiere a la creación del hombre, origen de la dualidad bueno-malo y la última con los dos últimos tercetos del infierno de la divina comedia [...]. La participación de los textos en la partitura como esta, no ha sido otra que la de buscar en el lenguaje sonoro también el elemento contrastante, el elemento de oposición y que esa lucha de conceptos se trasladar deliberadamente del verbo al verbo musical en busca de una función unificadora. En esto también me he apoyado en las distintas maneras de oír la palabra ya sea hablada, gritada, contada o murmurada (RNE, 1972).

Los solteros de Plan recibirá una Mención Especial en la edición de 1986 del Premio Italia. Alejandro Martínez García narra en este documental, a través de diversos testimonios, la experiencia de los solteros del valle de Chistau que reclaman mujeres para sus pueblos (Anexo A y B).

RNE gana por primera vez el Premio Italia en la especialidad de documental radiofónico, en 1987, con *Generación al descubierto* de Inmaculada de la Cruz. Este programa, realizado por Francisco Molina, expone la problemática estudiantil y las movilizaciones de la época para reivindicar ante el gobierno y la sociedad una solución justa a los problemas de los estudiantes.

Durante tres meses, casi dos millones de estudiantes de entre 14 y 17 años se movilaron en sus centros y en la calle contra algunas reformas educativas y contra las condiciones de la enseñanza que les tocaba vivir. Sobre todo, se movilaron contra un futuro problemático. El ruido que hicieron estos jóvenes en sus reuniones en las aulas, en la calle y las reflexiones que provocaron en los profesores, la familia y el Gobierno, fue recogiendo desde diciembre del 86 hasta febrero del 87 para aunar los sonidos en *Generación al descubierto*⁹⁰.

Cuando Eduardo Sotillos, director de RNE en ese momento, escuchó el programa, lo consideró incluso demasiado vanguardista: "Cortamos cinco minutos, como ajustes musicales o las batallas campales entre policías y estudiantes, con los tiros de fondo, que en algún momento se valoró, se le había dedicado un tiempo excesivo" (*El País*, 1987, p. 78).

La periodista de RNE, Concha Barral, recibe una Mención Especial en el concurso italiano de 1989 con *Usted tiene que aprender inglés, "ya"*. Este programa relata la necesidad de miles de personas en todo el mundo por aprender la lengua inglesa y su recorrido por los centros de enseñanza de idiomas. *Usted tiene que aprender inglés, "ya"* refleja la imparable influencia del inglés en la vida cotidiana y cultural de todo el mundo.

Un año significativo en la participación de RNE en el Premio Italia es 1990 ya que recibe dos galardones: en la categoría de documental por *Los niños del miedo* de M^a Jesus Cañellas y en la sección dedicada a los programas sobre ecología con *Salvemos Doñana* escrito por Joaquín Fernández. Ambas creaciones fueron dirigidas por Joaquín Ocio.

El jurado concedió el premio por "unanimidad" a *Los niños del miedo* porque era el mejor programa de los 28 que se presentaron (Nieto, 1990). Este documental está dedicado a la niña malagueña de cuatro años, Montserrat Sierra, enferma de sida y la oposición de los padres de sus compañeros para su escolarización. "El documental comienza el 30 de marzo de este año, cuando Montse pudo ir por primera vez al colegio, después de que fuera necesaria una orden judicial para que le permitieran la entrada" (Munsó Cabús, 1988, p. 106-107). En él intervienen Carmen Martínez, tía y tutora de Montserrat Sierra, Remedios Cortés, Presidenta de la

⁹⁰ Basado en un fragmento de la Introducción del guion *Generación al Descubierto*.

Asociación de Padres del colegio público *Pintor Denis Belgrano* de Málaga, varios doctores, compañeros de Montse y la propia protagonista. La pregunta que planteó Cañellas fue: ¿Llevaría usted a sus hijos a un colegio donde hubiera niños con sida?

Con este programa hemos querido plantear una inquietud a quien lo escucha, una inquietud que fue protagonista en muchas conversaciones el curso pasado. En el caso de que usted se encontrara en una situación similar a la que ha vivido esta niña, la que han vivido los padres que por miedo no han llevado a sus hijos al colegio, ¿qué haría? ¿llevaría o no llevaría a su hijo al colegio? Es simplemente lo que hemos querido plantear. Un interrogante al que no hemos querido dar respuesta. Eso depende de cada uno (*RNE*, 1990).

Joaquín Fernández era el director de *Zona Verde* de *RNE*. En 1990, participa en el certamen italiano con *Salvemos Doñana*, un programa de radio con excepcionales cualidades para informar a una audiencia general sobre un importante problema ecológico. *Salvemos Doñana* repasa la historia del origen de este parque natural y los peligros que amenazan su supervivencia. "Esta zona de extraordinario valor ecológico ya ha sido reducida (en 1990) a la cuarta parte de su primitiva extensión" (Nieto, 1990, p. 65).

Es un reportaje, casi un grito que pone en evidencia los peligros que se ciernen sobre este parque nacional de importancia mundial. Pero, además, el caso de Doñana, se utiliza en el reportaje como pretexto para destacar contradicciones de lo que hoy entendemos como desarrollo y el respeto por la naturaleza. Una contradicción que deberá resolverse a favor de la naturaleza, a favor de Doñana (*RNE*, 1990).

Al año siguiente, en 1991, España resulta premiada con el Premio Especial Italia, en la categoría musical, por su programa *La escalinata de los ciegos* de Miguel Alonso, director de *Radio 2*, Jorge Iges y el compositor Luc Ferrari. En esta creación participan, además de *RNE*, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el grupo *La Muse en Circuit*. *La escalinata de los ciegos* consigue el galardón por mayoría absoluta.

La obra, dividida en 12 pequeños cuadros, tiene a Madrid como protagonista, dado que la pieza comienza y termina en ese curioso rincón madrileño denominado Escalinata de los ciegos. Intervienen seis actrices españolas: Ana Malaver, Gloria de Pedro, Laura Notario, Izaskun Azurmendi, Julia Gil y Susana Cantero (*El País*, 1991, p. 51).

El último Premio Italia, obtenido por *RNE*, fue el de la edición de 1998 con *Herederos del tiempo* escrita y dirigida por Federico Volpini en la categoría de dramático.

Narra una historia ambientada en el mítico país de Ceóride en un pasado remoto. Allí, dos jóvenes de hoy, Sofía y Nicomedes, a los que un mago secuestra de la sala de un cine, se embarcan en una aventura contra el curso normal de la existencia. A medida que avanza el tiempo, los dos protagonistas deberán enfrentarse al reto de no contradecir nunca al mañana, del que proceden (*El Mundo*, 1998, p. 57).

Los miembros del jurado observaron la singular originalidad de este trabajo, que reúne todas las cualidades que pueden exigirse a un espectáculo del mayor prestigio a nivel internacional. El radiodrama "se desarrolla sobre dos niveles paralelos y esta es la característica fundamental que le distingue frente a todos los demás programas presentados a concurso" (Pistolesi, 1998, p. 137).

Para una visión global de todos estos programas, incluimos una tabla con las diversas producciones de *RNE* presentadas al Premio Italia. La tabla incluye el año en el que se enviaron al certamen italiano, el título de la obra, el autor o autores, la categoría en la que participaron y si fueron premiados con los *oscars* de la radio (Anexo C).

Las fuentes para la elaboración de este capítulo y la tabla de producciones son el Centro de Documentación de *RNE*, entrevistas realizadas a los autores o colaboradores que realizaron estos programas, la obra de Juan Munsó Cabús e informaciones sobre el Premio Italia aparecidas en prensa escrita de tirada nacional.

3.6. Reinención del radiodrama en la era digital.

Actualmente, la radio en España no produce ni emite radiodramas en sus programaciones diarias⁹¹. Si bien, en los últimos dos años, se observa un ligero aumento del interés por recuperar, de manera puntual, la ficción radiofónica, debido principalmente a las nuevas tecnologías y el uso generalizado de internet, así como, la escucha selectiva de radio a través de los archivos multimedia llamados *podcasts*. Son varias las razones para recuperar la creatividad en radio (Rodero, 2005, pp. 141-143):

- 1.- Son contenidos variados no necesariamente sujetos a la actualidad.
- 2.- Son contenidos presentados en un género distinto a los actuales.
- 3.- Son contenidos con un tratamiento formal y un montaje más complejo.
- 4.- Son contenidos idóneos para presentar como almacenados.
- 5.- Son contenidos con una gran aceptación por parte de la audiencia.

Estas razones permitirían a la radio retomar “una de las funciones que Wright añadió a las tres mencionadas por Lasswell⁹² en 1948: el entretenimiento” (Carrera, 2016, p. 162), a través de la creatividad ligada a la imaginación, desarrollando todos los elementos del lenguaje radiofónico (y no solo la palabra) para crear imágenes, estimular los sentidos y generar emociones (Rodero, 2005; Volpini, 2017).

En este epígrafe, hacemos referencia a los radiodramas⁹³ que se han creado y emitido por las emisoras nacionales desde el año 2000 hasta la actualidad. Mencionamos experiencias radioteatrales que surgen en estos últimos años y la influencia de las nuevas tecnologías e internet en la radio. Revisamos certámenes, concursos, premios y congresos de nuestro país que mantienen el interés por la radio como medio de expresión.

3.6.1. Radiodramas (2000 – 2017). Contenidos, estructuras, creadores e intérpretes

⁹¹ Por ejemplo: <http://www.rtve.es/radio/programas/radio/> o <http://play.cadenaser.com/parrilla/> o <http://www.ondacero.es/programacion/>

⁹² Las funciones que Lasswell atribuye a los medios de comunicación son: la vigilancia del ambiente, la correlación de las partes de la sociedad en respuesta al ambiente y la transmisión de la cultura.

⁹³ Ofrecemos en los anexos fragmentos de guiones.

De manera cronológica, exponemos los ejemplos más relevantes destacando su contenido, estructura, creadores e intérpretes.

Entre 1997 y 2003, los domingos, de 2:05 a 3:00 horas de la madrugada, el escritor y periodista asturiano Juan José Plans dirigía y presentaba *Historias y Relatos*⁹⁴. Un programa emitido por *Radio 1* de RNE en donde se adaptaban para radio obras de la literatura fantástica, de ciencia-ficción, aventuras, misterio y terror. Entre otras piezas se emitieron: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne, *El hombre invisible* de HG. Wells, tres ciclos completos de la obra de Edgar Allan Poe, *Ladrones de cadáveres* de Stevenson, *La casa vacía* de Hoffman, un ciclo de literatura fantástica hispanoamericana con obras de Rubén Darío y Emilia Pardo Bazán, y relatos de Bran Stoker, Emilio Salgari y Nikolai Gogol.



Figura 36. Parte del equipo de *Historias y Relatos*
(de izquierda a derecha: Carlos Arévalo, Juan José Plans, Arsenio Corsellas y Joaquín Úbeda)
Fuente: Archivo propio.

En relación a este programa, hay una curiosidad: todos los años, el Teatro Jovellanos de Gijón, acogía la producción en directo de dos ediciones de *Historias y Relatos* de Plans. Durante las dos horas de duración, el público se mantenía atónito viendo a varias personas en un escenario con una mesa de mezclas. Una situación que se repite actualmente cuando el público abarrota el patio central de *La Casa Encendida*⁹⁵ desde donde se retransmiten los dramáticos de RNE⁹⁶.

En 2000, *Radio 3* de RNE, bajo la dirección de Federico Volpini, se convierte en la única emisora nacional que presta cierta atención a este género radiofónico, a pesar de su especialización musical. El entusiasmo personal de Volpini por los dramáticos propició esa situación:

⁹⁴ En Ivoox se pueden escuchar algunos de los radiodramas de *Historias y Relatos* https://www.ivoox.com/podcast-historias-rne-juan-jose-plans_sq_f12747_1.html

⁹⁵ La Casa Encendida es un centro social y cultural de la Fundación Montemadrid situado en Ronda de Valencia, 2. Madrid.

⁹⁶ Ver, por ejemplo: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-sherlock-holmes-llega-casa-encendida-madrid-11-noviembre/3345618/>

Estamos intentando en Radio 3 recuperar la ficción, es muy difícil porque el público no está acostumbrado a prestar atención. También debo decir que, cuando lo presta, funciona muy bien, estamos teniendo una respuesta muy interesante, estamos generando una audiencia que a la radio le viene muy bien. Estamos consiguiendo que, una parte de la audiencia que rechazó muy de plano la ficción, le esté gustando. El problema es que esto se está haciendo por puro voluntarismo. Tenemos que conseguir aguantar lo suficiente para que alguien se dé cuenta de que esto hay que dotarlo económicamente. Radio 3 es una radio pública y se debe a objetivos, el objetivo es hacer cosas, es cierto que desde que hemos recuperado la ficción en la radio hay más interés por la ficción, la Universidad Autónoma de Barcelona tiene unos cursos de ficción, la de Valladolid... Creo que es una cuestión de tiempo (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

El encargado, en ese momento, del departamento de Programas especiales y Promociones de RNE, Miguel Ángel Coletto, comentaba que:

Se podrían hacer dramáticos muy sencillos de producir, muy clásicos en cuanto al contenido, eso si hubiera una decisión. El único oasis es lo de Federico Volpini en Radio 3, pero porque le gusta a él, es dramatización de nuevo corte, él tenía proyectos diferentes para hacerlos en francés, en inglés...pero al final no consiguieron salir (M.A. Coletto, entrevista personal, 17 de marzo de 2002).

En enero de 2001, *Radio 3* comienza a emitir *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*, un espacio dramático de ciencia ficción también de Federico Volpini. Se elaboraron 86 capítulos de 10 minutos de duración y cada uno de ellos se llegó a emitir hasta cuatro veces el mismo día, los lunes, miércoles y viernes en horarios de 3:50, 7:50, 11:50 y 19:50 horas. El cuadro técnico estaba compuesto por Carlos Faraco en el papel de guionista, Mayca Aguilera y Carlos Hurtado en montaje. La música que aparece en la serie es B.O.S. *Kikurijo* del autor Joe Hisaighi. *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* cuenta con 45 personajes como Juan de Olarcos, Tula, El Jormaz, Sikarra, Tusitala-él, Locutor elegante, Ban-Taur, Bibí o Gorella, interpretados por 54 voces. Intérpretes muchos y muy variados como el propio Volpini, el locutor Andrés Aberasturi, Faraco, Javier Segade, el conocido Paco Clavel, Roberto Cruz o Miguel Ángel Aguado, entre otros (Anexo A).

Siritinga abre el camino a producciones dramáticas como: *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, versión de Miguel Moraga de la obra de Quevedo, *Tirante y Moraga* y *Cinco Semanas y un Día*, adaptadas por Volpini, *Guerra y Paz Vida* y *Los Inmortales* del equipo Especia Melange y *El Vellochino de Oro* de Lourdes Miyar. Podemos considerar a *Siritinga* como uno de los programas precursores de los radiodramas de la ciberradio⁹⁷ y de los contenidos llamados transmedia, ya que *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* tenían, además del programa radiofónico, su propia página web y cromos-web coleccionables.

⁹⁷ Con este término, Cebrián (2009) se refiere a la radio en internet.



Figura 37. Cromo de *Siritinga*
Fuente: <http://www.wordpress.com>.

Cinco Semanas y un Día se estrena en agosto del 2001. 26 capítulos de 10 minutos de duración que se emitieron intercalados de lunes a viernes dentro de los programas musicales habituales de *Radio 3*. El mismo episodio llegó a emitirse cada día hasta tres veces, a las 7:50, 11:50 y 19:50. La picaresca de una agencia hace coincidir en un mismo apartamento a dos familias. Una de ellas lo usará por las mañanas y la otra por las tardes. Luisito, el hijo de una mujer separada al que pone voz Lourdes Miyar, es el protagonista de la radionovela.

Ese mismo año, se graba y emite un serial radiofónico de 67 capítulos titulado *Vida y trabajos de Hércules de Tirinto*⁹⁸ escrito por Miyar. Este serial fue emitido entre semana por *Radio 3* y está catalogado como serial radiofónico de humor. Es una propuesta divertida sobre venturas y desventuras de la vida del dios griego Hércules. El tema clásico es constante y está presentado con un lenguaje contemporáneo. Hércules, hijo de Zeus, se convierte en el mayor héroe jamás conocido a pesar de sus poderosos enemigos. Entre ellos se encuentra la diosa Hera y su primo Eurístico. La primera le provoca la locura que padeció durante buena parte de su vida, el segundo le encarga doce trabajos imposibles. Nada impide que Hércules participe en gestas de su tiempo y que salga triunfante de las situaciones más complicadas. También se embarca en el Argo, en pos del mítico vellocino de oro, la empresa más arriesgada intentada en su época. Irascible, borracho, dotado de una fuerza descomunal, este contradictorio gigante era temido por sus enemigos tanto como por sus amigos. Sus esposas, su sobrino Yolao, su ahijado Milas, Jasón, Orfeo, Medea, Ifito, Mesíane, Hipólita, Tifis, Talcibio, Pelias, Quirón, Equion, Hipsípila, entre otros, tienen la suerte o la desgracia de que el héroe se cruzara en sus caminos (Anexo B).

Federico Volpini adapta para radio la novela *El Corazón de las Tinieblas*⁹⁹ de Joseph Conrad con motivo del centenario de su publicación. En julio del 2002, *Radio 3* y *Radio 4* comenzaron a emitir en castellano y catalán de forma paralela, entre las 16 y las 17 horas, este dramático de 16 capítulos, junto a otras secciones dedicadas al escritor. La adaptación es de Volpini y la traducción al catalán del profesor de comunicación Armand Balsebre, las notas al texto y la versión sala son de Jorge Luis Marzo y Marc Roig y la música original es de José María Silva. Los intérpretes fueron entre otros, Constantino Romero en el papel de narrador, Arsenio Corsellas, Carmen Alarcón, Félix Benito, Jaume Comas, Vicente Gil...

El Corazón de las Tinieblas se inicia en la desembocadura del Támesis, donde Marlow cuenta a unos compañeros su viaje a África, en busca del agente comercial Kurtz, que está enviando a su compañía grandes cantidades de un materialpreciado como es el marfil. Este viaje se

⁹⁸ La editorial Celeste publica en 2002 el guion de este programa.

⁹⁹ Adaptada para la radio por Orson Welles al comienzo de su carrera y para el cine a su llegada a California.

convertirá en una auténtica odisea que comienza en un barco que discurre por un río en donde las aguas son más enemigas que amigas y en cuyas orillas, los nativos les atacan de forma salvaje bajo un calor asfixiante. Este ambiente da lugar a que Marlow se haga una imagen algo contradictoria de Kurtz, a quien otros empleados lo describen como alguien frío, despiadado que solo busca lograr la mayor cantidad de marfil posible. Cuando, por fin, lo localiza, está enfermo y recluso en una choza que tiene cabezas humanas empaladas. Venerado como un dios por las tribus del lugar, Kurtz se ha convertido en el símbolo viviente de la corrupción, la barbarie y la codicia junto a unas ansias de poder y riqueza que se enfrenta a la influencia del mundo salvaje que le rodea y al mayor de los enemigos, la soledad. Esta soledad es la que ha provocado que aflore en Kurtz el mundo despiadado de las pasiones primitivas que estaban ocultas por el entorno cultural y civilizado donde había nacido, crecido y vivido (Anexo C).



Figura 38. Constantino Romero y Arsenio Corsellas durante la grabación de *El Corazón de las Tinieblas*
Fuente: <http://palabrayvoz.blogspot.com.es>

El Corazón de las Tinieblas surge como un primer experimento radiofónico en el entorno de los dramáticos actuales, según opina su creador, Federico Volpini¹⁰⁰:

Se produce primero el guion, una vez hecho el guion se monta todo el material sonoro, ambientes, músicas tradicionales del Zaire, todo el soporte sonoro y luego el dramático. En España se hace en catalán y en castellano. La idea es trasladarlo al resto de Europa en donde ya hay algunos proyectos al respecto. Lo que se pretende es conseguir una línea de actuaciones que permita sortear las fronteras. (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

El proceso sería el siguiente: se crea en el lugar de origen, se escribe el guion, se añade el acompañamiento sonoro, se envía a cada lugar de destino y allí se incorpora la voz de cada país. Todo esto con el objetivo de facilitar la escucha de los radioyentes. Una idea que ya plasmaba Tomás Borrás (1931) en su reflexión sobre la *Telecomedia* en donde habla de la traducción de las comedias para que puedan escucharse en cualquier parte del universo, así como, de los derechos de autor de estas traducciones.

El centro cultural *La Casa Encendida* de la fundación MonteMadrid organizó, de manera pionera, en 2004, un "Laboratorio de radio experimental" y un "Taller de radio creativa". El primero estuvo dirigido por Ángeles Oliva y Toña Medina, directoras, guionistas y locutoras del

¹⁰⁰ Federico Volpini crea Audiodrama Colectivo en la red y actualmente, colabora con programas de radiodramas en la radio municipal de Madrid M21.

programa *Edición Limitada de Radio 3*. Ambas premiadas en el Certamen de Creatividad y Nuevos Lenguajes Radiofónicos del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), Open Radio 2002 y mención especial en el mismo certamen en 2005 por su programa *Cápsula*. El laboratorio cumplió con el objetivo de elaborar experimentos sonoros con las nuevas tecnologías, que, en aquel momento, quedaban fuera de los espacios radiofónicos convencionales.

El “Taller de radio creativa” consistió en el aprendizaje de los métodos de creación radiofónica más innovadores y en la realización de contenidos y formatos de ficción que encajaran en la radio actual. El taller fue impartido por Javier Gallego y Celia Montalbán, profesionales del medio y profesores de radio en la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca, que recibieron la Mención Especial en el Premio Italia 2002 en la categoría de dramático por su programa *Especia Melange*, emitido por *Radio 3* desde enero de 2001 a octubre de 2002. Según estos profesores, el objetivo del taller era conseguir exprimir las posibilidades expresivas del medio, generalmente, infrautilizadas por la radio convencional.

En 2016, en *la radio de la casa*¹⁰¹ se celebran varios talleres de experimentación en radio como fotometrajes, fotos que suenan, fábrica de radioteatro, taller de radio creativa, radiointensivos o talleres de voz bajo la dirección de Ángeles Oliva y Toña Medina.

Por otro lado, la Asociación de Directores de Escena, publicó en su revista ADE del trimestre enero-marzo de 2004, varios reportajes sobre el radioteatro, después de escenificar uno de los radiodramas de M^a Teresa León, *La historia de mi madre* bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón en la XVII edición de entrega de los Premios ADE el 1 de diciembre de 2003.

Mencionamos, como intentos de recuperación del género radiodrama, las adaptaciones de obras teatrales que la *SER*¹⁰² ha realizado en los últimos años para emitir en fechas clave como Navidad o diversas conmemoraciones históricas. Nombramos la adaptación de *Las bicicletas son para el verano* escrita por Fernando Fernán Gómez de la que se realiza una versión radiofónica que se emite el 18 de julio de 2011 y que es dirigida por la actriz Emma Cohen para marcar el 75 aniversario de la Guerra Civil. El narrador es el periodista Iñaki Gabilondo y la versión cuenta con voces que provienen de los micrófonos como Ángeles Afuera, Primitivo Rojas, Gemma Nierga, Manu Berátegui o Sonia Ballesteros y actores como Ana Labordeta, Ginés García Millán, Elena Flores, Tina Sainz o Jaime Cano.

El 25 de diciembre de 2014 y el 6 de enero de 2015 se emite la adaptación de *Our Town*¹⁰³, una pieza clásica del teatro del siglo XX escrita por Thornton Wilder en 1938 que ya fue adaptada para la radio por Orson Welles. La emisión de este dramático se realiza también en cadenas.com y en aplicaciones para móviles. Participan en su creación el dramaturgo Juan Cavestany, en la voz de narrador el actor Josep M^a Pou, como intérpretes actores como Juan Echanove o Javier Cámara y periodistas como Iñaki Gabilondo, Pepa Bueno, Gemma Nierga o Carles Francino.

Uno de los últimos radioteatros es la emisión a través de cadenas.com en 2016 de *El Quijote* de Antonio Calderón¹⁰⁴. Una versión de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes de 72 capítulos que se emitió en 1955 y que no se había vuelto a escuchar en las ondas. Tras su digitalización por el Departamento de Documentación de la *SER* bajo la supervisión de Ángeles Afuera se ofrece a través de la web con motivo del IV Centenario de la muerte de Cervantes.

¹⁰¹ Es la emisora de *La Casa Encendida*. <http://laradiodelacasa.com>

¹⁰² <http://www.cadenaser.com>

¹⁰³ Puede escucharse en <http://play.cadenaser.com/audio/000WB0609220141225132932/>

¹⁰⁴ <http://cadenaser.com/especiales/escucha-el-quiote-de-cervantes/>

Para celebrar este Centenario, *RNE*, bajo el patrocinio de la Fundación BBVA, emite entre 2015 y 2016, una adaptación de *El Quijote*, *El Quijote del siglo XXI*¹⁰⁵ en donde participan actores conocidos por el gran público como Javier Cámara y José María Pou, en los papeles protagonistas Concha Velasco y Lluvia Rojo y diferentes personalidades del mundo de la cultura, directores y escritores, como José Luis Gómez, Bernardo Atxaga, César Antonio Molina, Víctor García de la Concha, Eduardo Mendoza, entre otros.

En los últimos años, la colaboración entre el equipo de ficción sonora de *RNE* y *La Casa Encendida* ha sido continua. Algunas de las producciones dramáticas se han representado con público, en el patio de *La Casa Encendida*, mientras se emitía el programa en directo a través de *Radio 3* de *RNE*. El último programa de estas características ha sido *A sangre fría*, inspirada en la novela de Truman Capote bajo la dirección de Benigno Moreno, con guion de Alfonso Latorre y realización de Mayca Aguilera. *A sangre fría* se representa y emite el 30 de octubre de 2018.



Figura 39 y Figura 40. Montaje técnico de sonido, luces y escenografía *A sangre fría*.
Fuente: Archivo propio.



Figura 41 y Figura 42. Ensayo general con público *A sangre fría*
Fuente: Archivo propio.

¹⁰⁵ <http://www.rtve.es/radio/ficcion-sonora>

Realizamos un repaso de los últimos radiodramas creados por el ente público: *El emir y la máquina*¹⁰⁶ en 2008, *El perro del hortelano*¹⁰⁷ en 2009, en 2010: *Ninfosis*¹⁰⁸ con Eloy Azorín, *Psicosis*¹⁰⁹, *El exorcista - ¡La cama se mueve!*¹¹⁰, *Ya no eres mi hijo y Continuidad en los campos*¹¹¹. En 2011, toda la ficción de RNE gira en torno a *Drácula*¹¹², una adaptación radiofónica protagonizada por Juan Ribó. Ese mismo año, se emite *El oscuro túnel de la mirilla*¹¹³ y *Extraños en un tren*¹¹⁴, en donde surge la idea de ir grabando en vídeo el proceso de preparación, elaboración y emisión del radiodrama. Con este material, se monta *Extraños en una ficción*¹¹⁵, un reportaje televisivo de casi veinte minutos, sobre los dramáticos radiofónicos actuales. En 2012, *Alada*, una adaptación de la novela de Eduardo Mendoza, *El último trayecto de Horacio Dos*¹¹⁶ y *La vida de Brian*¹¹⁷ en cuatro capítulos, una comedia de los Monty Python protagonizada por Álex Angulo y Pepe Viyuela. En colaboración con *La Casa Encendida*, se representan los programas ganadores de la sexta edición de los Premios de radioficción Historias de miedo¹¹⁸. Un año después, RNE prepara y emite un clásico de la literatura contemporánea *Un mundo feliz*¹¹⁹ escrita en 1932 por Aldous Huxley. En 2014, se emite *Platero y yo*¹²⁰ en tres capítulos, *La isla del tesoro*¹²¹, *Ricardo III*¹²² y *Blade Runner*¹²³.

A partir de este año, el proyecto más importante para el departamento de ficción sonora de RNE es la adaptación de *El Quijote* pero, en 2015, también se realizan cinco capítulos de *Carlos de Dante* y un dramático de Sherlock Holmes, *Sherlock Holmes: El signo de los cuatro*¹²⁴. Durante 2016, RNE produce y emite *El Ministerio del Tiempo*¹²⁵ una historia paralela y complementaria a la producción televisiva de TVE del mismo nombre. El radiodrama es protagonizado en ambos medios por el actor Rodolfo Sancho. Para celebrar el primer centenario del nacimiento del escritor Camilo José Cela, se adapta para la radio, su obra *Café*

¹⁰⁶ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-emir-maquina-09-05-08/1215399/>

¹⁰⁷ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/radio-teatro-piezas-perro-del-hortelano-11-07-09/543006/>

¹⁰⁸ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/radio-teatro-piezas-ninfosis-10-05-10/766396/>

¹⁰⁹ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/radio-teatro-piezas-psicosis-09-02-10/788381/>

¹¹⁰ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/exorcista-cama-se-mueve/814416/>

¹¹¹ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-continuidad-campos-19-11-10/1215373/>

¹¹² <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ficcion-sonora/ficcion-sonora-dracula-22-02-11/1053833/>

¹¹³ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-oscurito-tunel-mirilla-09-12-11/1268717/>

¹¹⁴ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-extranos-tren-22-06-11/1142940/>

¹¹⁵ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ficcion-sonora/ficcion-sonora-extranos-ficcion/1218049/>

¹¹⁶ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/comunicacion-rtve/ultimo-trayecto-horacio-dos-rne/1448692/>

¹¹⁷ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-vida-brian-01-02-12/1310555/>

¹¹⁸ <http://www.rtve.es/radio/20120402/vi-premios-radioficcion-historias-miedo/496964.shtml>

¹¹⁹ <http://www.rtve.es/radio/20130620/mundo-feliz-aldots-huxley-nueva-ficcion-sonora-radio-nacional-espana/691020.shtml>

¹²⁰ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-platero-yo-14-12-14/2901314/>

¹²¹ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-isla-del-tesoro-25-06-14/2633094/>

¹²² <http://www.rtve.es/alacarta/audios/especiales-radio-3/ricardo-iii/2526388/>

¹²³ <http://www.rtve.es/radio/20140129/vuelve-escuchar-blade-runner-ultima-ficcion-sonora-rne-antonio-torre/863682.shtml>

¹²⁴ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-sherlock-holmes-signo-cuatro-11-15/3359224/>

¹²⁵ <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/podcast/una-llamada-tiempo/>

de *Artistas*¹²⁶. Víctor Clavijo y Marisol Ayuso participan con sus voces en esta producción emitida en septiembre de 2016.

“Asistimos, cada vez más a un proceso de expansión transmedia, la llamada convergencia mediática” (Jenkins, 2008, p. 14), el flujo de contenido en múltiples plataformas para entretener a diferentes audiencias. Una situación que afecta también a los radiodramas en la era digital con el *Ministerio del Tiempo*.

Ahora ha resurgido la convergencia como un importante punto de referencia, mientras las empresas mediáticas viejas y nuevas intentan imaginar el futuro de la industria de entretenimiento. Si el paradigma de la revolución digital presumía que los nuevos medios desplazarían a los viejos, el emergente paradigma de la convergencia asume que los viejos y nuevos medios interaccionarán de formas cada vez más complejas (p. 17)

Afirmábamos en la introducción de nuestra tesis que, la radio no ha muerto. Una idea que confirma Jenkins: “La historia nos enseña que los viejos medios nunca mueren y ni siquiera se desvanecen” (p. 24). Lo que cambia son las tecnologías “cada avance tecnológico lleva consigo nuevas formas de construir y presentar contenidos” (Herrero, 2014, p. 41), en el caso de la radio y de los radiodramas en particular estaríamos hablando del podcasting.

3.6.2. La ciberradio, el podcasting y los radiodramas.

Todos los medios de comunicación han tenido que adaptarse y se están adaptando al desarrollo imparable de las nuevas tecnologías. La radio también. Cebrián (2009) apunta que: “La radio está adquiriendo una transformación compleja. A los dos modelos tradicionales: generalista y especializado, se ha sumado el de la radio en Internet o ciberradio [...] La ciberradio se expande con nuevas aportaciones y experimentaciones” (p. 12). Actualmente, una de las aportaciones más importantes es el podcasting, el uso del podcast.

El podcasting es un ejemplo de los nuevos desarrollos de la ciberradio (2009), un audio de formato comprimido. Esto permite que la audiencia no tenga que escuchar la radio en directo, puede y podrá disfrutar de sus programas en el momento en el que lo desee, hoy, mañana, en los próximos meses o incluso, dentro de unos años. Se trata de una relación de la radio con su audiencia más horizontal y por lo tanto, el desarrollo de una producción de programaciones radiofónicas a la carta (González y Salgado, 2009).

A finales de 2004, las cadenas anglosajonas comienzan a incorporar los podcasting en sus ofertas radiofónicas. Destacan las radios públicas: la *BBC* (en Reino Unido), la *CBC* canadiense o la Australian Broadcasting Corporation, *ABC*, junto con otras emisoras asociadas al consorcio National Public Radio (NPR) de los Estados Unidos (2009).

En España, las emisoras como *RNE*, *Onda Cero* o *Prisa Radio* cuentan con servidores propios en donde alojan sus propios podcast pero aumenta el desarrollo de plataformas exclusivas que ofrecen podcast como, por ejemplo, Ivoox, un proyecto cofinanciado por el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011. Ivoox es una comunidad de audio a la carta en castellano

¹²⁶ <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/ficcion-sonora-cafe-artistas-21-09-16/3730794/>

con libre suscripción que permite, además de escuchar como principal función, publicar y compartir cualquier audio¹²⁷.



Figura 43. Plataforma Podcast Ivoox
Fuente: <http://www.ivoox.com>.

Bajo la premisa de la sencillez, Ivoox tiene como objetivo facilitar la difusión y localización de contenidos sonoros de calidad. La gestión de la información y la función de prescripción ejercida por la comunidad de usuarios son factores clave para que se convierta en espacio de referencia del audio digital y en repositorio sonoro de la memoria cultural común (Sellas, 2012 p. 206).

En 2016, Podium Podcast del Grupo Prisa recibe el Premio Ondas a la Mejor plataforma radiofónica en Internet. Podium Podcast nace el 7 de junio de 2016 convirtiéndose en “el primer proyecto profesional de producción y distribución propia de podcasting en español” (Moreno, 2017 p. 335). Una red de contenidos sonoros creada por Prisa Radio que a diferencia de Ivoox, produce sus propios contenidos¹²⁸. El origen de Podium Podcast está ligado al podcast estadounidense *Serial*, un experimento sonoro emitido en 2014 y creado por el equipo del programa radiofónico *This American Life*¹²⁹. *Serial*¹³⁰ ha sido considerado como el podcast radiofónico que marca el Podcast *Renaissance*, el renacimiento del *podcast* (Linares y Neira, 2017, p. 75).

El incremento de la popularidad a raíz de esta serie y acciones como la introducción de una app obligatoria de podcast en el iOS 8 de Apple –en junio de 2014– supuso un aumento en la inversión publicitaria, donde las marcas veían un medio directo con un gran potencial en el que anunciar sus productos a una audiencia enganchada con altos grados de empatía, gran carga emocional y con un alto interés de atención e intimidación. Aunque la situación en España no ha sido tan inmediata. El grupo Prisa se ha incorporado a esta tendencia, a través de la creación de Podium Podcast (p. 75-76).

¹²⁷ <https://www.ivoox.com/>

¹²⁸ <http://www.podiumpodcast.com/>

¹²⁹ Según los datos oficiales de la página web del programa (<http://www.thisamericanlife.org>): emite en más de 500 canales de radio y con una audiencia de más de 2 millones de oyentes.

¹³⁰ *Serial* es un programa radiofónico de ficción, seriado, basado en hechos reales. Una locutora realiza las funciones de narradora y periodista investigando el asesinato de una adolescente en Baltimore (Maryland, Estados Unidos).

Nombramos la plataforma Cuonda, una comunidad de podcast en español, fundada en Nueva York por tres periodistas y un especialista en tecnología. Un proyecto de 2017 creado en el Tow Knight Center for Entrepreneurial Journalism en CUNY (City University of New York) y que ha contado con el apoyo de una beca por parte de Google DNI Fund¹³¹.

Destacamos también la Asociación Podcast que engloba diferentes plataformas podcast en castellano, catalán y gallego¹³².

El podcasting se ha generalizado entre la audiencia de radio y entre la audiencia más joven. El podcast permite descargar en diferentes soportes tecnológicos, bien sea el ordenador, la tablet o el móvil, el programa que se quiere escuchar para escucharlo cuando se desee, sin la necesidad de estar conectado a la red. Es una prolongación de la ciberradio (Cebrián, 2009) una fonoteca de productos radiofónicos personalizada. Por primera vez, el EGM refleja el consumo de podcast sobre la audiencia total de radio.

% Sobre total oyentes de Radio	1ª ola 2017
FM	91,6%
OM	3,2%
TOTAL INTERNET	7,8%
. Streaming	6,3%
. Podcast	1,6%
PLATAFORMA DIGITAL	1,9%

Figura 44. Consumo de Podcast. 1ª Ola 11 enero-21 marzo 2017

Fuente: EGM.

Por tanto, el podcast hace referencia a la difusión de los contenidos y el registro digital de los mismos en diferentes soportes. Se desconoce la oferta que determina el gusto de la demanda, así que, cuanto más amplia sea la oferta, mayor será el campo de maniobra del usuario (González y Salgado, 2009).

De nuevo se vuelve al origen de todo arte y medio: a la insoslayable creatividad y en este caso cada vez con mayor necesidad de multiplicación para dar satisfacción a los reclamos de cada una de las vías de distribución. Existen múltiples desarrollos tecnológicos, pero un solo elemento común a todos: la creatividad y su adaptación a cada uno de los canales (Cebrián, 2008 p. 85)

No existe contenido más creativo en radio que la ficción. Los radiodramas tienen “el poder de sugestión, la capacidad para evocar presencias, suscitar emociones, convocar seres que adquieren una carnalidad que la pantalla nunca alcanza... [...] Eso hace a la ficción radiofónica única” (Volpini, 2017, p. 3). La producción y emisión de dramáticos en radio, en la ciberradio actual, no debe perder esta posibilidad que le brinda el podcasting de llegar a la audiencia de radio y a otro tipo de audiencia interesada en vivir experiencias de la imaginación a través del sonido.

Tanto la plataforma de podcast Ivoxx como Podium Podcast ofrecen radioteatros de diversos géneros y de diferente duración.

¹³¹ <https://cuonda.com/>

¹³² <http://www.asociacionpodcast.es/>

Ivoox ofrece todas las radios on-line y, por tanto, acceso a todos los programas de las emisoras. En esta plataforma, los radiodramas tienen cabida en audios de Historia y Creencias, en la sección “Misterios y otras realidades”, en audios de Ciencia y Cultura en la sección “Arte y Literatura”, en audios de Ocio en la sección de “Cine, televisión y espectáculos” o en “Humor y entretenimiento” y en la carpeta de Audiolibros (incluido en la sección de “Arte y Literatura”), dependiendo de su contenido.

Por su parte, Podium Podcast cuenta con cuatro secciones principales: ficción, esenciales, entretenimiento y periodismo. A pesar de haber una sección específica de ficción, en todas ellas, exclusivamente los radiodramas producidos por el Grupo Prisa tienen cabida. Prisa Radio reconoce el valor del género ficción desde el punto de vista documental y, “aunque olvidados durante años, recientemente se apuesta por su reutilización contextualizada de acuerdo a criterios periodísticos y culturales, fundamentalmente a través de podcasts” (Rodríguez Pallares, 2017 p. 83). Algunos de estos podcast de ficción son: *Cuento de Navidad*¹³³, la serie de suspense *Negra y Criminal*¹³⁴ o *Bienvenido a la vida peligrosa*¹³⁵, con guion del periodista y escritor Arturo Pérez Reverte y protagonizado por el conocido actor Juan Echanove.

Podium Podcast ofrece información detallada del programa: creadores, locutores-actores, resumen de contenido y la posibilidad de conocer novedades del programa a través de las redes sociales (Facebook o Twitter), así como, la opción de suscripción a través de plataformas como iTunes¹³⁶ o Ivoox. Ofrece también los podcast de capítulos anteriores.

El uso y la generalización del podcasting entre la audiencia de radio y entre una audiencia internauta es un nuevo nicho de mercado que la ficción en radio comienza a utilizar y que se augura como un futuro prometedor porque se empiezan a multiplicar las descargas y por tanto, se vende. El mercado necesita más producto que ofrecer.

Hollywood anuncia que va a gastarse millones –Julia Roberts, protagonista de una adaptación- en podcast y series para radio. Lo *cool*, lo que dará dinero en los próximos años, no es ver, no es la televisión o el cine: es abrirse a la experiencia de la imaginación. (Volpini, 2017, p. 3)

3.6.3. Certámenes, Concursos, Premios y Congresos.

En España, contamos con varios premios, concursos o certámenes dedicados a la creación radiofónica. El premio más consolidado y con una importante trayectoria es el Premio de Teatro Radiofónico Margarita Xirgu que en 2016 celebró su XXVI edición¹³⁷. Actualmente, está organizado por Radio Exterior de España de RNE en colaboración con la Fundación SGAE. El objetivo es el de incentivar la creación radiofónica iberoamericana de acuerdo con unas bases expuestas¹³⁸. La participación, aunque no es internacional, permite la presencia de escritores nacidos o nacionalizados en España o en cualquiera de las naciones iberoamericanas de habla

¹³³ <http://www.podiumpodcast.com/cuentos-de-navidad/temporada-1/cuento-de-navidad-2016/>

¹³⁴ <http://www.podiumpodcast.com/negra-y-criminal/>

¹³⁵ <http://www.podiumpodcast.com/bienvenido-a-la-vida-peligrosa/>

¹³⁶ Es una plataforma creada por Apple en donde el suscriptor puede comprar películas y música principalmente.

¹³⁷ <http://www.rtve.es/radio>

¹³⁸ En 2016, el objeto del premio era “estimular la labor de creación de los autores dramáticos españoles o nacionales de países iberoamericanos y fortalecer la cooperación cultural en el campo del teatro radiofónico, con la finalidad de incentivar la creación radiofónica iberoamericana”.

española. Los trabajos, máximo dos por participante, tienen que ser originales e inéditos, de argumento libre, escritos en castellano y con formato de guion radiofónico dramático. Los guiones no deberán exceder de 30 minutos ni ser inferiores a 25 minutos e indicarán los recursos radiofónicos que les parezcan necesarios para que el texto sea emitido correctamente. El jurado está compuesto por presidente, vicepresidente, vocales, cuatro expertos en teatro y secretario. El jurado tiene en cuenta especialmente el valor literario de los guiones y su adaptación al medio radiofónico. El premio en 2016 es de 10.000 euros y el guion premiado es realizado por *RNE*.

De los más premios más destacados recordamos el Open Radio¹³⁹, apoyado por entes públicos y privados, que ha dejado de organizarse. La última edición, bajo la dirección de Josep M^a Martí, fue en abril de 2005. Desde el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCC) aseguran que no está prevista la celebración de más certámenes.

El Open Radio nació a finales de septiembre de 2002 como un certamen internacional abierto a la creatividad y a los nuevos formatos radiofónicos organizado por el CCCC. El comité ejecutivo del premio estaba formado por Armand Balsebre, catedrático de comunicación audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Dani Martí, director del departamento de periodismo de la Universidad Ramon Llull (URL)-Blanquerna, Josep María Martí, director de Open Radio, Susana Noguero, integrante del colectivo Platoniq y Pilar Sampietro, periodista de *Radio 4 (RNE)*. Este comité valoraba especialmente la experimentación artística, la creatividad y la originalidad de los programas presentados, el uso de recursos expresivos innovadores, las nuevas propuestas narrativas, las formas de interacción con la audiencia y la utilización creativa de los nuevos soportes de difusión.

En la convocatoria de 2003, se presentaron 67 proyectos de los cuales se eligieron 20 que pudieron escucharse en el vestíbulo de CCCC y, en una segunda selección, resultaron 3 de ellos premiados. El premio era el reconocimiento por parte del comité ejecutivo de un trabajo bien hecho, la oportunidad de emitir el proyecto en las emisoras locales más prestigiosas y la publicación de un CD con estos programas para su difusión entre las emisoras de radio y los profesionales interesados.

El Open Radio se celebraba durante cinco jornadas en las que se podía participar en diferentes talleres de documentación en radio, música para la radio o radiocreatividad, así como en conferencias y mesas redondas. Las entidades colaboradoras del concurso eran el Departamento de Comunicación Audiovisual y de Publicidad de la UAB, la Facultad de Comunicación URL-Blanquerna, Estudios de Comunicación Audiovisual de la UPF, CUIIMPB-Centre Ernest Lluch, Premios Ondas-UER, Cadena *COPE*, Catalunya Ràdio, *COMRàdio*, *Onda Catalana*, *Onda Rambla*, *RAC1*, *Radio Barcelona*-Cadena *SER*, *Radio Flaixbac*, *RNE* y *MilMilks*.

El premio llegó a crear el llamado Open Server, un servidor público que, además de recoger los archivos del festival, ofrecía una plataforma de soporte, producción y difusión radiofónica independiente dentro de Internet a individuos, grupos, net-radios, radios comunitarias, FM nacionales e internacionales. Durante la celebración, el Open Radio emitía por internet y FM una programación continua desde una unidad móvil ubicada en la Rambla del Raval de Barcelona.

En 2012, se celebra la VI y última edición, por el momento, del Premio de Radioficción Historias de miedo, organizado por *RNE* en colaboración con *La Casa Encendida*. Un certamen cuyo objetivo era la búsqueda de guiones de obras de ficción escritas por autores residentes en España y menores de 35 años. Los ganadores recibían un premio de 1000 euros y podían

¹³⁹ <http://www.liceus.com>

escuchar sus obras representadas a través de la radio. Las obras tenían que ser inéditas, escritas en castellano y que la temática girara en torno a historias de miedo, terror, miedo y género negro, con una duración en torno a los 20 minutos.

Mientras unos certámenes parece que no volverán a celebrarse, surgen nuevos concursos ligados a las universidades como el II Concurso de radiodramas en gallego organizado por la Facultad de Comunicación de Santiago de Compostela en 2016¹⁴⁰, en donde se premia el mejor guion radiofónico dramático escrito en gallego. Los objetivos son contribuir a la creación de un “corpus” dramático gallego en formato de teatro radiofónico, promover y usar la lengua gallega como vehículo para la creatividad de los estudiantes y premiar dotes artísticas, lingüísticas y técnicas de los estudiantes. El certamen se dirige a alumnos o grupos de alumnos de la Universidad de Santiago de Compostela, estudiantes de Comunicación Audiovisual de universidades gallegas y de titulaciones y escuelas oficiales de de Imagen y Sonido.

En Galicia también, el Departamento de Normalización Lingüística de la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) organiza en 2016 el III Premio “Pegada” de Teatro Radiofónico¹⁴¹. Los participantes podían ser todas las personas interesadas en el premio y su objetivo principal era promover la creación dramática en gallego, en formato de teatro radiofónico, contribuyendo así a la recuperación del radioteatro en Galicia.

Internacionalmente, destaca la Bienal Internacional de Radio de México, que celebró en 2016 su XI edición¹⁴². Un concurso internacional de producciones radiofónicas cuya finalidad es explorar narraciones contemporáneas de la radio, el manejo del lenguaje radiofónico y la interrelación de este con otras expresiones artísticas y culturales. En la Bienal, participan profesionales y no profesionales de mundo radiofónico. A continuación nombramos otros certámenes y festivales que priman la creación radiofónica como SONOR en Nantes (Francia), el Festival de Chicago Third Coast International Audio, PLUNC Festival de Nuevos Medios de Comunicación y Artes Digitales del Future Place de Oporto o el Prix Bohemia de Radio Praga en donde se premia la categoría de actores radiofónicos. Existe también una Red Internacional de emisoras experimentales llamada RADIA.

Para terminar, destacamos en nuestro país la organización del Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora¹⁴³ que surge de la escuela de radio TEAFM.net en colaboración con el Centro de Tecnologías Avanzadas del INAEM en Zaragoza. Un congreso como punto de encuentro de creación y experimentación sonora protagonizado por profesionales, estudiantes de diversos ámbitos y amantes de la ficción sonora interesados en el desarrollo del género de la ficción sonora y la dramatización radiofónica con conferencias, mesas redondas y talleres prácticos. En 2016, estaba prevista la celebración de su IV edición centrada en el relato radiofónico en formato radiodrama adaptado a la narración de la realidad cotidiana, búsqueda de nuevos oyentes y nuevos caminos a la expresión sonora en el campo del documentalismo sonoro, pero no se llega a realizar.

El Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora tenía sedes por todo el mundo y utilizaba sistemas de streaming y podcast para las emisiones. Su objetivo principal era reunir la creatividad y la imaginación de la radio del siglo XXI, apostar por el futuro del medio radiofónico y los contenidos creativos en las parrillas de programación de radio. Desde la organización, la escuela de radio TEAFM, desconocen si se van a celebrar más ediciones en los próximos años.

¹⁴⁰ <http://www.usc.es>

¹⁴¹ <http://www.esadgalicia.com>

¹⁴² <http://www.bienalderadio.info>

¹⁴³ <http://www.teafm.net/congresoradioteatro>

El Congreso organizaba dos concursos. Por un lado, el Concurso Internacional de Creación e Imaginación Sonora Antonio Calderón con la idea de incentivar la producción de piezas creativas que pudieran servir como elemento de experimentación sonora y al mismo tiempo el desarrollo de nuevas formas de escucha radiofónica. Y, por otro lado, el Certamen Nacional de Radioteatro Infantil y Juvenil Glorias Fuertes que buscaba nuevos talentos en el mundo del guion radiofónico, la locución y la creación de ambientes sonoros.

CAPÍTULO 4 - Análisis de contenido

Tras explicar y desarrollar la metodología de investigación respecto al análisis de contenido en el capítulo 2, en este cuarto capítulo se presentan las técnicas estadísticas empleadas, la información analizada y los resultados.

Análisis de contenido

4.1. Descripción de las técnicas estadísticas aplicadas

El modelo que utilizamos para realizar el análisis de contenido¹⁴⁴ tiene 18 variables, exclusivas y excluyentes, que nos ofrecen datos sobre: identificación, características y ubicación espacial y temporal de las unidades de registro en la programación radiofónica.

Con los datos generales de identificación establecemos: el número identificativo de día analizado; la fecha de publicación que corresponde a la muestra (según la metodología elegida de dos semanas compuestas por año¹⁴⁵); si existe o no registro de las unidades de análisis que nos ocupan; número único de identificación de las unidades de análisis que se encuentren en el mismo día analizado correspondiente a la muestra; etapa histórica a la que pertenecen las unidades de análisis registradas, según los periodos históricos establecidos (1924-1931, 1932-1936, 1937-1939, 1940-1950, 1951-1960, 1961-1975, 1976-1978, 1979-1982 y 1983-1987); periódico en el que se publica la parrilla de programación de nuestro interés (*El Sol*, *El Correo Español* - *El Pueblo Vasco* y *El País*); número de páginas totales del periódico; día de la semana que se está analizando; el nombre de la sección y la página del periódico en la que se publica la parrilla de programación radiofónica.

Respecto a los datos característicos de las unidades de análisis, registramos: el nombre de la emisora que emite el programa o unidad de registro; el título del programa; la clasificación de las unidades de registro según la tipología que hemos establecido: lecturas literarias, cuentos, obras teatrales, radiodramas y otros. Incluimos el cálculo, en minutos, de la duración total de cada unidad de registro.

Por último, como variables de ubicación de las unidades de registro dentro de la programación radiofónica incluimos:

Por un lado, variables de ubicación espacial registrando el programa anterior y el programa posterior a la unidad de registro siguiendo la clasificación de Martí (1990) de tipos de programas radiofónicos según su contenido. Esta tipología distingue:

¹⁴⁴ Tras la consulta de las principales bases de datos disponibles a nuestro alcance, existe una falta de publicaciones de otros análisis en el ámbito científico literario sobre la materia que nos ocupa, sobre el que basar la metodología de la recogida de datos, realizar el análisis, comparar resultados y establecer las hipótesis sobre las posibles diferencias. En este sentido, nuestro análisis es pionero con las limitaciones que esto puede conllevar.

¹⁴⁵ Cabe mencionar con respecto al tipo de muestreo utilizado de dos semanas compuestas, detallado en el capítulo de metodología y basado en el sistema de Riffe, Aust y Lacy (1993), que se ha dado prioridad a la sistematicidad del muestreo, dejando un número entero de semanas (intervalo constante) entre dos días de muestreo consecutivos de cada año, y que este fuera lo más grande posible para intentar abarcar representatividad de todo el año. Este sistema de muestreo, a pesar de recoger el mismo número de días de la semana para cada año y en consecuencia para toda la muestra (mismo número de lunes que domingos), tiene el inconveniente de que deja infrarrepresentado el último mes del año. Diciembre no queda representado en nuestra muestra, por lo que a la hora de extrapolar los datos del análisis, partimos de una asunción de que las características de la programación radiofónica del mes de diciembre, en lo que se refiere a las unidades de registro de este estudio, no era distinta a la del resto del año.

- Informativos: espacios donde el género protagonista es la noticia. Su mayor valor es la información.
- Musicales: programas con contenido musical.
- Dramáticos: programas donde tienen cabida todos los subgéneros del radiodrama (seriales, docudramas, etc).
- Entretenimiento: programas radiofónicos principalmente de entretenimiento como juegos, concursos o consultorios.

Prescindimos del tipo de programa denominado *mixtos* y añadimos *otros*, en donde tienen cabida los títulos de programas analizados que no encajan en el resto de la clasificación.

Por otro lado, utilizamos variables de ubicación temporal como la hora de comienzo y finalización del programa registrado.

Añadimos un último campo de información relativa a *otros*, en donde se recogen datos que pudieran ser de interés para el análisis y que no encajan en el resto de clasificaciones.

Una vez diseñadas las fichas de recogida de datos, realizamos la búsqueda de estos en las fuentes primarias elegidas (*El Sol*, *El Correo Español* - *El Pueblo Vasco* y *El País*), registramos y codificamos la información obtenida en la base de datos. Para esta fase de nuestro análisis, acudimos a la Hemeroteca de la Diputación Foral de Vizcaya en Bilbao en donde se encuentran estos periódicos microfilmados y en papel. Desde el 7 de febrero hasta el 12 de mayo del año 2000 de manera diaria, recogemos todos los datos según las pautas marcadas. La recogida y el registro de estos datos forman parte de la tesina de la doctoranda presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) el 19 de diciembre de 2000 bajo la dirección del profesor D. Pedro Barea Monge con el título *Escenarios en la radio. Marco histórico del radioteatro*. Este estudio se amplía con la comprobación y confirmación de los datos durante 2017 y 2018 en la Hemeroteca Municipal de Madrid y la realización del análisis de contenido descriptivo que se presenta a continuación.

Tras la codificación, los datos se introducen en el programa informático Excel 2007. Realizamos un análisis morfológico descriptivo que nos permite conocer las características de la muestra. Para variables continuas se calcula principalmente la media y desviación típica y para las variables categóricas se utilizan las frecuencias. Con la prueba estadística ANOVA o análisis de varianza relacionamos ciertas variables concretas del estudio. El análisis estadístico se ha realizado con un nivel de significación de $p \leq 0.05$. Se asume que el valor de significación estadística está establecido para un valor de $p \leq 0.05$ en el resultado de los test estadísticos. Los datos se seleccionan y ordenan por etapas históricas, en tablas resumen y gráficas.

4.2. Descripción de los datos

En un primer momento, el análisis de contenido pretendía abarcar desde 1923, con el inicio de las emisiones radiofónicas en nuestro país, hasta el 2000, finalización del periodo marcado para el estudio de nuestro objeto. Sin embargo, aunque la búsqueda de datos comienza en septiembre de 1923¹⁴⁶, hasta el sábado 29 de marzo de 1924 no se empiezan a publicar las

¹⁴⁶ En septiembre de 1923 comienzan las primeras emisiones radiofónicas en España a través de *Radio Ibérica*.

programaciones radiofónicas en *El Sol*, periódico con el que analizamos las tres etapas históricas comprendidos entre 1924-1939. Respecto a la fecha de finalización del análisis, la prensa, en concreto *El País*, periódico en el que se recogen los datos a partir de 1976, deja de publicar el contenido de la programación radiofónica en sus páginas la primera semana de agosto de 1987, pasando a publicar únicamente los diales de las emisoras.

Por lo tanto, teniendo en cuenta este apunte y siguiendo el muestreo representativo establecido de dos semanas compuestas por año que queda detallado en el capítulo destinado a la metodología, el análisis de contenido se realiza entre 1924 y 1987. En concreto, desde el primer registro encontrado el día 02/04/1924 hasta el último registro el 21/07/1987. Analizamos en total 887 días, en los que se recogen 857 unidades de registro.

4.2.1. Datos generales de las unidades de registro

Las unidades de registro corresponden a alguno de los siguientes tipos de piezas radiofónicas que clasificamos en: lecturas literarias, cuentos, obras teatrales y radiodramas.

Según las definiciones de la RAE, consideramos que las *lecturas literarias* son obras y fragmentos de literatura leídos en este caso ante el micrófono de la radio y los *cuentos* son relatos o narraciones breves infantiles o no, leídas y locutadas con cierta interpretación. Recogemos datos relativos a estas piezas porque, tal y como exponemos en nuestro marco teórico y conceptual, consideramos que el radiodrama comienza a experimentarse con la lectura de textos literarios y cuentos para niños especialmente. Son las primeras experimentaciones radiofónicas del radiodrama y suponen la prehistoria del radiodrama.

Las *obras teatrales* están pensadas para el teatro o fragmentos de estas obras que son retransmitidas desde otro lugar diferente a los estudios de radio o locutadas a través de los micrófonos radiofónicos sin adaptación alguna. Recogemos estos programas como unidades de registro porque son creaciones dramáticas.

Finalmente, en el tipo de registro *radiodramas*, recogemos aquellas piezas que son adaptaciones radiofónicas de obras teatrales y obras dramáticas originales creadas expresamente para la radio bien sean radiodramas experimentales, radionovelas o cualquier otro subgénero perteneciente al radiodrama.

Añadimos una unidad de registro denominada *otros* en la que incluimos aquellas piezas que no encajan en la clasificación anterior pero que pudieran estar relacionadas con el objeto de estudio.

Del total de 887 días analizados corresponden: 220 al periódico *El Sol* en las etapas comprendidas entre 1923-1939, 504 días a *El Correo Español – El Pueblo Vasco* para el periodo 1940-1975 y 163 días de análisis al periódico *El País* a partir de 1976 y hasta 1987.

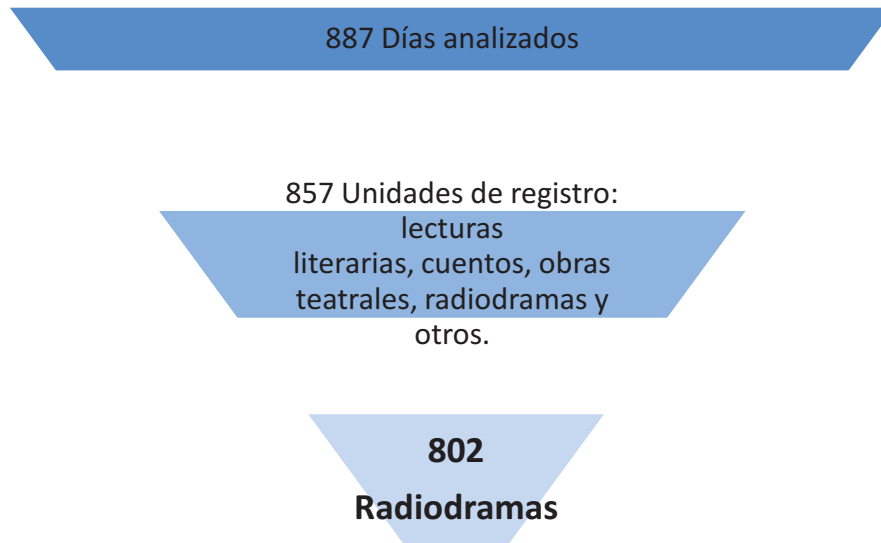


Figura 45. Pirámide de flujo de selección de datos

En el periodo histórico de análisis, las 857 unidades de registro encontradas en el muestreo corresponden a: lecturas literarias (2,45%), cuentos (0,81%), obras teatrales y fragmentos (1,75%), radiodramas o radioteatros (93,58%) y otros (1,4%).

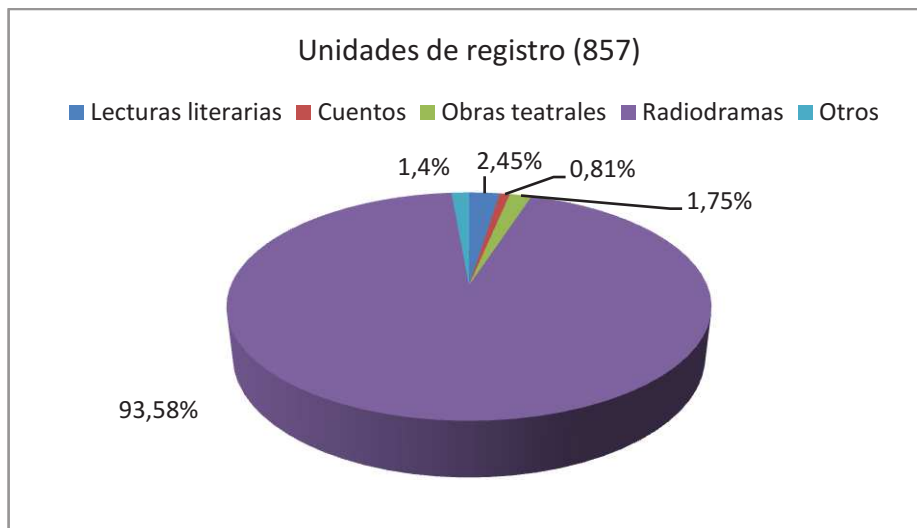


Figura 46. Clasificación de unidades de registro. Datos globales de la muestra (1924-1987)

La figura 2 muestra los tipos de emisión según la clasificación de las unidades de registro que hemos recogido en las parrillas de programación radiofónica. Se observa un predominio significativo de radiodramas (93,58%). Sin embargo, el análisis revela que, durante los primeros años de aparición de la radio, el género de ficción estaba representado principalmente por las lecturas literarias mientras que los cuentos y los radiodramas, con una representatividad muy similar, eran mucho menos habituales en las parrillas radiofónicas.

Programas	1923-1939 (34)	1940-1975 (598)	A partir de 1976 (225)
Lecturas literarias	38,23	0,16	3,11
Cuentos	20,58	0	0
Obras teatrales	11,76	1,67	0,44
Radiodramas	23,52	96,82	95,55
Otros	5,88	1,33	0,88

Tabla 7. Porcentajes respecto al total de cada etapa, del tipo de unidades de registro en cada periodo histórico (1924-1987)

La desaparición de emisión de los cuentos en la segunda y tercera etapa y el aumento de emisiones, en estas mismas etapas, de los radiodramas, que pasan de 23,52% entre 1923-1939 a 96,82% entre 1940-1975 y a 95,55% a partir de 1976, es significativa.

Programas	L (8)	M (169)	X (196)	J (209)	V (203)	S (37)	D (35)
Lecturas literarias	2 (25%)	2 (1,18%)	5 (2,55%)	5 (2,39%)	2 (0,98%)	1 (2,7%)	4 (11,42%)
Cuentos	0 (0%)	0 (%)	4 (2,04%)	1 (0,47%)	0 (0%)	1 (2,7%)	1 (2,85%)
Obras teatrales	0 (0%)	2 (1,18%)	2 (1,02%)	1 (0,47%)	0 (0%)	3 (8,1%)	7 (20%)
Radiodramas	6 (75%)	163 (96,44%)	182 (92,85%)	200 (95,69%)	201 (99,01%)	30 (81,08%)	20 (57,14%)
Otros	0 (0%)	2 (1,18%)	3 (1,53%)	2 (0,95%)	0 (0%)	2 (5,4%)	3 (8,57%)

Tabla 8. Número, porcentaje y tipo de unidades de registro muestreadas durante todo el periodo histórico, clasificados por día de la semana. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Las lecturas literarias y los cuentos se emitían generalmente los miércoles. En ellos se recreaban las narraciones con una cierta concesión a la interpretación por parte de los locutores de aquella época, constituyéndose de esta forma la prehistoria del radiodrama.

Los radiodramas son las unidades de registro que más se emiten a lo largo de la semana, especialmente viernes (99,01%), martes (96,44%), jueves (95,69%) y miércoles (92,85%). Los domingos hay unos porcentajes de emisión más distribuidos entre los diferentes tipos de unidades de registro. Aún así, los radiodramas representan el 57,14%, seguido de las obras teatrales 20%, lecturas literarias 11,42%, otros 8,57% y cuentos (2,85%).

Los lunes apenas se emitían programas de las características que estudiamos y los fines de semana eran menos cantidad que de martes a viernes. Los lunes se observa una disminución muy acusada de todas las unidades de registro respecto del resto de días de la semana.



Figura 47. Volumen de emisión de unidades de registro según el día de la semana. Datos globales de la muestra (1924-1987)

4.2.2. Datos generales de los radiodramas

Con respecto a los radiodramas, se recogen 802 títulos a lo largo de los tres periodos históricos, lo que supone un 93,58% de las unidades de registro de nuestro estudio (857). Evolución que queda reflejada en la figura 4.

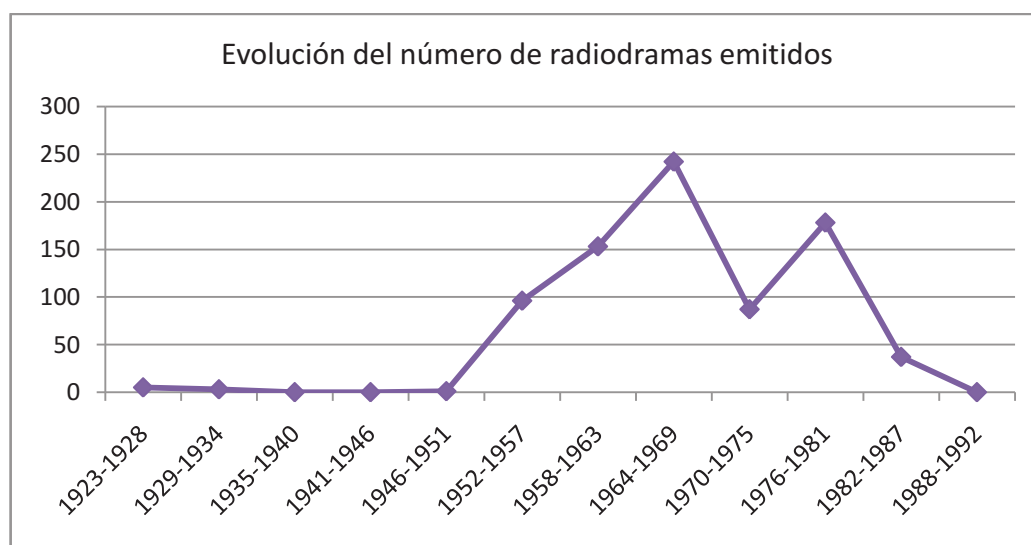


Figura 48. Evolución de las emisiones de radiodramas en la programación radiofónica. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Durante la Guerra Civil española (1936-1939), la radio cumple funciones de propaganda en los bandos militares (Balsebre, 2001) paralizándose la producción de contenidos de entretenimiento. En este periodo, no hay emisión de radiodramas. Sin embargo, a medida que se implanta la dictadura franquista en España, el radiodrama va ocupando cada vez un espacio más significativo en los programas de entretenimiento dentro de las parrillas. Este espacio se ocupa a costa de otros contenidos más clásicos como las lecturas o los cuentos, que desaparecen de las parrillas en 1940. Durante esta época, se produce el mayor desarrollo y clímax de los radiodramas como ya afirmaba Barea (1994) “a partir de 1954 se puede hablar de la década de oro del serial español” (p. 22). La mayoría de títulos se corresponden al subgénero de radionovela, folletines o seriales radiofónicos muy abundantes en esta época.

La etapa de máxima producción y emisión de radiodramas en España se mantiene hasta el comienzo de la década de los 70. A partir de 1971, se produce un descenso significativo en el número de radioteatros emitidos. Una situación provocada, en parte, por el auge de la televisión que adapta contenidos de la radio a sus características mediáticas. Es la época de los llamados *Estudio 1*¹⁴⁷ de TVE y posteriormente de las telenovelas¹⁴⁸. El teatro y los radiodramas llevados a la televisión¹⁴⁹. No obstante, a pesar de esta pérdida progresiva de presencia, los radiodramas se mantienen en antena hasta 1985.

Respecto a los días de la semana, el viernes es el día en el que más cantidad de radiodramas se emiten con un 25,06% del total de la muestra, seguido del jueves (24,93%), del miércoles (22,69%) y del martes (20,19%). En menor medida, el sábado (3,74%) y el domingo (2,49%). El lunes con 0,74% es el día de la semana en que la emisión de este género es cuantitativamente menor.

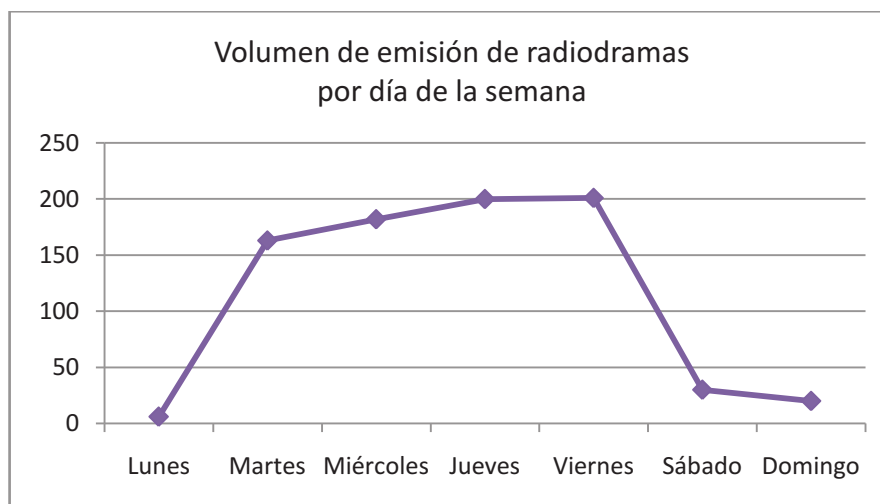


Figura 49. Volumen de emisión de radiodramas según el día de la semana. Datos globales de la muestra (1924-1987)

¹⁴⁷ Recibió también el nombre de *Fila Cero*. Eran principalmente adaptaciones de obras de teatro de autores nacionales e internacionales.

¹⁴⁸ La radionovela llevada a la televisión.

¹⁴⁹ El radiodrama experimental *Tragedia negra para voces blancas* (Machado, 1969) que analizamos de en nuestra tesis se adaptó para la televisión.

Se observa una diferencia estadísticamente significativa ($p < 0,01$) entre el número de radiodramas emitidos los lunes y los emitidos el resto de días de la semana, así como, el volumen de radiodramas emitidos los sábados y los domingos con respecto a los martes, miércoles, jueves y viernes, según los datos muestreados entre 1924 y 1987.

Días	Nº Radiodramas	\bar{X}	σ^2
Lunes	6	2	0
Martes	163	4,40	5,96
Miércoles	182	3,87	7,24
Jueves	200	4,34	6,32
Viernes	201	4,56	6,39
Sábado	30	1,57	1,70
Domingo	20	1,25	0,6

Figura 50. Días de la semana, número total de radiodramas, media muestral (\bar{X}) y varianza (σ^2). Datos globales de la muestra (1924-1987)

Con respecto a su ubicación dentro de la programación radiofónica semanal, los radiodramas se emitían mayoritariamente entre semana, de martes a viernes, siendo precisamente el viernes el día de la semana en el que se recogen mayor cantidad de emisiones seguido del jueves, miércoles y martes. Si bien es cierto que, durante el fin de semana se recogen emisiones del género, su representatividad cuantitativa es significativamente menor (Figura 5).

Resulta especialmente llamativo que, para todo el periodo de tiempo analizado, apenas existe emisión de radiodramas en España los lunes (salvo la época analizada entre 1983 y 1987, en donde se registra una proporcionalidad mayor los lunes, martes y miércoles, si bien este es el periodo en el que desaparecen los radiodramas de la antena y por tanto, el número total de emisiones es menor). Los datos recogidos arrojan que no solamente el radiodrama sino también el resto de las unidades de registro del estudio (lecturas literarias, cuentos y obras teatrales) apenas tienen cabida en la programación radiofónica del lunes y sí la tienen, con una representatividad significativamente menor, durante el fin de semana con respecto al periodo martes-viernes. Un análisis estadístico de los datos relativos a los radiodramas mediante el método ANOVA confirma que esta diferencia estadística existe y no es atribuible al azar.

Una de las posibles explicaciones de esta menor representatividad del radiodrama durante la programación del fin de semana, más acusada el domingo, es que la radio se ocupa de la retransmisión de eventos deportivos que se desarrollan los fines de semana, en especial el fútbol. El domingo 15 de mayo de 1927, *Unión Radio* realiza la primera retransmisión radiofónica documentada de un partido de fútbol en España y a partir de entonces, el fútbol como fenómeno social y espectáculo tendrá una abundante cobertura mediática (Balsebre, 2001). El fútbol se convierte en uno de los contenidos estrella de las parrillas de programación radiofónica del fin de semana, sobre todo del domingo. Las retransmisiones futbolísticas abarcaban el fin de semana y los comentarios sobre los partidos de fútbol retransmitidos, entrevistas a los jugadores, entrenadores, etc se extendían hasta el lunes (2001), que como

hemos recogido precisamente, es el día en el que apenas existe emisión de radiodramas ni lecturas literarias ni cuentos ni obras teatrales. En general, tras realizar un análisis estadístico de varianza, los lunes apenas se emiten obras de ningún tipo de género literario. Esta situación, además de por la presencia de espacios dedicados a los comentarios deportivos sobre fútbol, podría también deberse a que, de manera tradicional, los teatros españoles, tras ofrecer varias funciones al día los fines de semana, cierran por descanso los lunes. Por lo tanto, los actores de teatro trabajan de manera intensa los fines de semana librando los lunes. Recordemos que muchos de los actores teatrales participaban en la interpretación de los radiodramas, lecturas literarias, cuentos y obras teatrales desde la radio.

En relación a las diferentes emisoras que cuentan en su programación con radiodramas a lo largo de los años que analizamos, encontramos que el porcentaje más alto corresponde a *Radio Bilbao* con 66,78%, un 15,20% a *Radio Madrid* y *RNE* con 7,95%. En menor medida, *Radio Juventud* con 3,04%, *EAJ 7 Unión Radio* con 1,98% y *Radio El País* con 1,75%. Con un porcentaje menor *EAJ 4 Lámparas Castilla* con 1,05%, *Radio 3* con 0,7%, *Madrid* y *Radio Centro* con 0,46% cada radio, *Radio 1* con 0,23%, *Barcelona*, *Radio Cadena Madrid*, *EAJ 1 Radio Barcelona* con 0,11% cada una de las emisoras. Observamos en el gráfico 6 la representatividad proporcional de cada emisora en los datos globales de la muestra para la categoría de radiodramas en todo el periodo histórico.

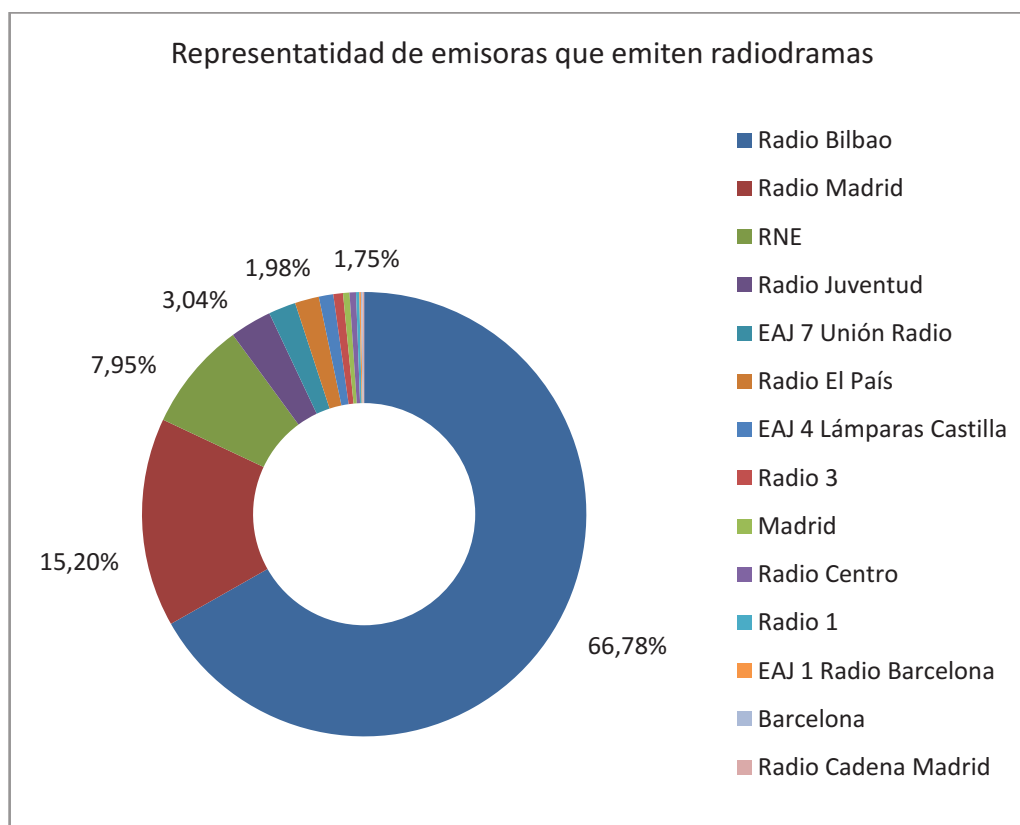


Figura 51. Representatividad de cada emisora en la emisión de radiodramas, para todo el periodo histórico. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Radio Bilbao es la emisora española que mayor cantidad de radiodramas emite, seguida de *Radio Madrid* y, en menor medida, de *RNE*. Es muy importante puntualizar que *Radio Bilbao*

pertenece a la Cadena *SER* y que la mayor parte de los contenidos que emite son conexiones nacionales. Si añadimos que en 1940, *Radio Madrid*, *EAJ 1 Radio Barcelona* y *EAJ 7 Unión Radio* ya se habían incorporado a la *SER*, podemos afirmar que la mayoría de los radiodramas son emitidos por la misma emisora, Cadena *SER*. *RNE*, incluyendo las emisiones de *Radio 1* y *Radio 3*, cobra relevancia sobre todo en el último periodo analizado, entre 1976 y 1982.

Para categorizar el tipo de programas que se emiten antes y después de los radiodramas usamos la clasificación de tipo de programas establecida por Martí (1990) que establece programas informativos, musicales, dramáticos y de entretenimiento. Realizamos una variación en su clasificación prescindiendo del tipo de programa denominado mixtos e incluimos *otros*, en donde tienen cabida los títulos de programas analizados que nos plantean dudas para su clasificación.

Los programas anteriores a la emisión de los radiodramas son principalmente de entretenimiento (43,45%), dramáticos (22,92%), musicales (14,48%), informativos (8,86%) y otros (10,26%). En otros incluimos: campanadas de gobernación, señales horarias, cotizaciones en bolsa y programas o actos religiosos como el Santo Rosario y todos aquellos programas que quedan fuera de nuestra clasificación de tipos de programas radiofónicos según su contenido (informativos, musicales, dramáticos y entretenimiento).

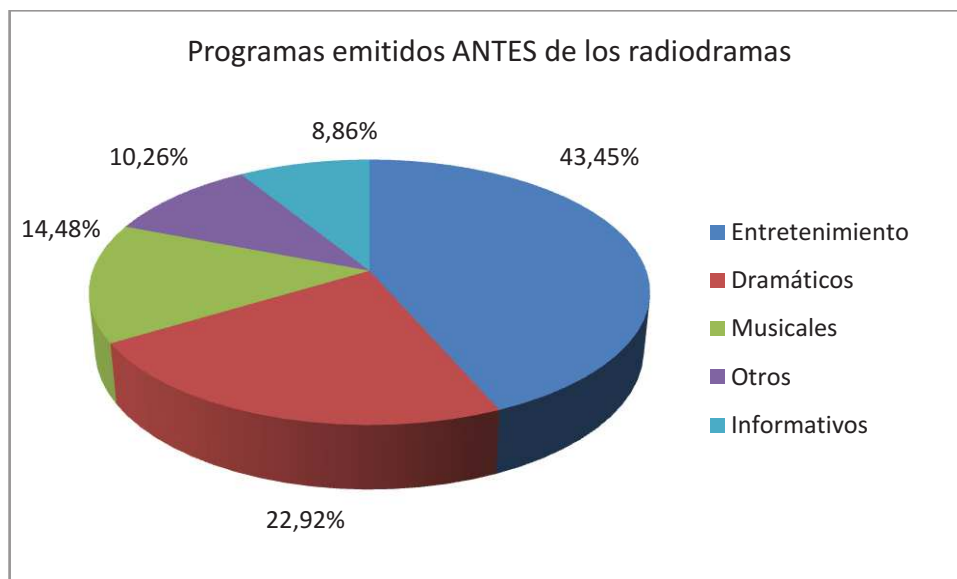


Figura 52. Programas emitidos ANTES de los radiodramas. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Con respecto al tipo de programas emitidos después de los radiodramas, siguen siendo mayoría los programas de entretenimiento (42,23%), seguidos de dramáticos (21,89%), musicales (21,75%), otros (11,44%) y, en un menor porcentaje, los informativos (2,68%).

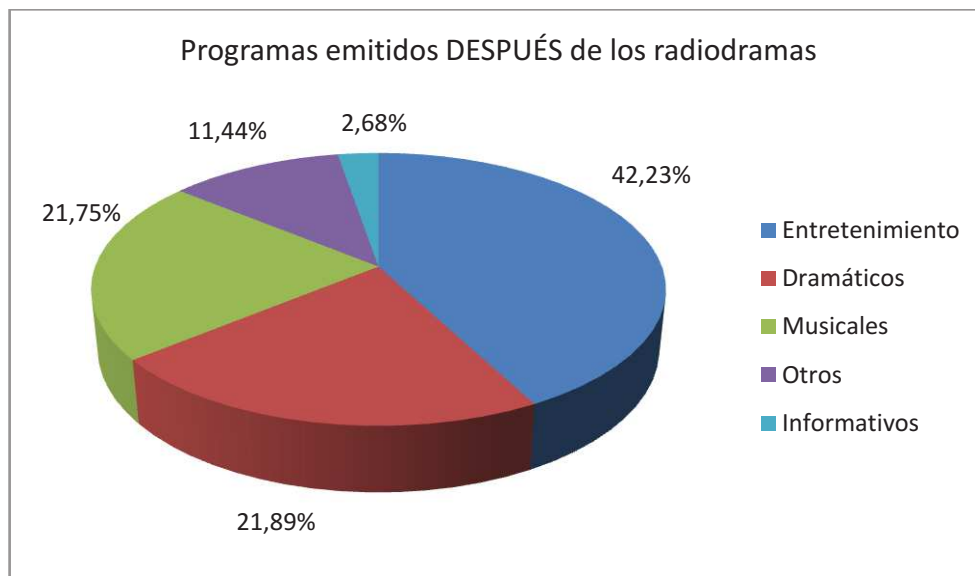


Figura 53. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Respecto a los programas que se emiten antes y después de los radiodramas, la mayoría de ellos son, siguiendo la tipología de Martí (1990), de entretenimiento como charlas de todo tipo en los primeros años de la radio, concursos y magazines. Esto es así, hasta la etapa que abarca entre 1976 y 1978, en donde los resultados indican que, de modo habitual, son los informativos los programas que van antes que los radiodramas y los programas musicales el tipo de programas que se emite después. Esta última tendencia de programas musicales como peticiones de canciones, orquestas y recitales, la encontramos también en la etapa comprendida entre 1951 y 1960.

La duración media de los radiodramas es de 30 minutos 42 segundos. Entre 1976-1978, los radiodramas tienen una duración media mayor que en el resto de etapas con más de 58 minutos, superando en 20 minutos a la etapa entre 1978-1982 con 38 minutos de duración media.

Por etapas históricas, observamos que entre 1976 y 1978 la duración media de los radiodramas es de 58 minutos 32 segundos, seguida del periodo 1979-1982 con una media de 38 minutos 45 segundos y con 30 minutos 45 segundos en la etapa a partir de 1983. En la etapa entre 1951-1960 obtenemos 28 minutos 20 segundos, un dato muy parecido al del periodo siguiente 1961-1975 con 27 minutos 33 segundos. La duración en los primeros años, entre 1923-1931 con 17 minutos 30 segundos de media, es menor. En las etapas que abarcan entre 1932 y 1950 no se publican datos relativos a la duración de los radiodramas registrados.

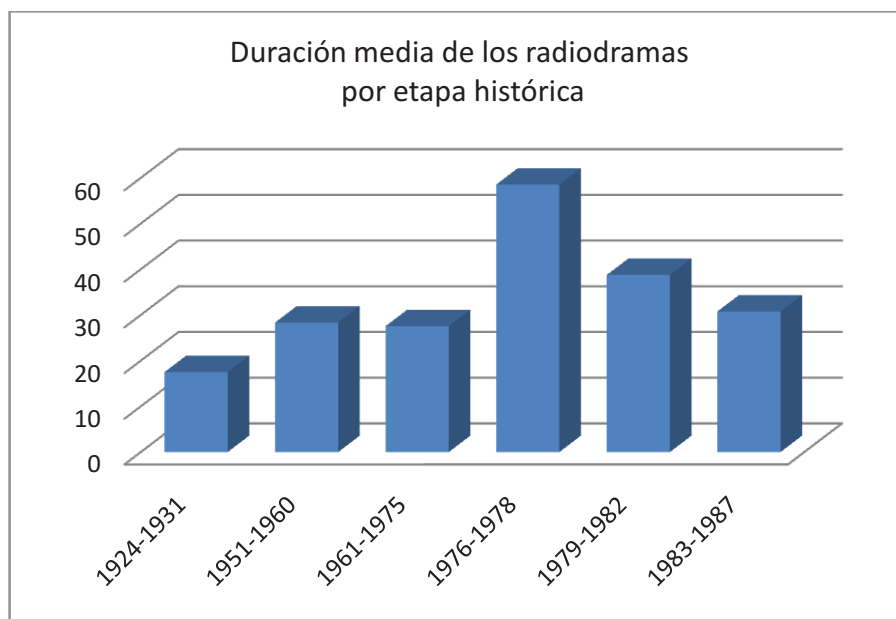


Figura 54. Duración media de los radiodramas por etapas históricas. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Etapas	IC _{95%} = (X ₁ ;X ₂)	\bar{X}	σ	σ^2
1924-1931	(11,88 ; 23,12)	17,5	7,58	12,5
1951-1960	(23,25 ; 30,43)	28,34	14,51	211,85
1961-1975	(26,59 ; 28,53)	27,56	9,9	74,43
1976-1978	(51,7 ; 65,38)	58,54	36,75	1377,07
1979-1982	(34,93 ; 42,59)	38,76	18,54	343,91
1983-1987	(23,37 ; 38,15)	30,76	14,11	199,35

Tabla 9. Etapas históricas, intervalos de Confianza (IC), media muestral (\bar{X}), desviación típica (σ) y varianza (σ^2). Datos por periodo histórico con un error ALFA del 5 %

Los radiodramas tenían una duración media de 30 minutos y 42 segundos. Si bien se observa heterogeneidad y una cierta evolución en la definición del tiempo medio destinado a este tipo de programas. En la etapa inicial (1924 – 1931) la duración media era tan solo de 17 minutos y medio y, a medida que la presencia del radiodrama se incrementa en la programación radiofónica, también lo va haciendo la duración de cada programa llegando a ser de hasta 58 minutos y medio por emisión en el periodo que abarca de 1976 a 1978. Estos años coinciden con un cambio de régimen político en España, de dictadura a democracia, lo que supone la desaparición de restricciones franquistas impuestas a los medios de comunicación y, por tanto, una mayor libertad en la programación, estructuración de los contenidos y tiempos de las

parrillas de programación radiofónica. A partir de 1978, la duración media de los radiodramas emitidos cambia de tendencia y se acerca progresivamente a la duración media obtenida para toda la muestra. Un análisis estadístico de los intervalos de confianza para la estimación de medias demuestra la existencia de estas diferencias en cuanto a la duración media en los periodos históricos referidos (Figura 9).

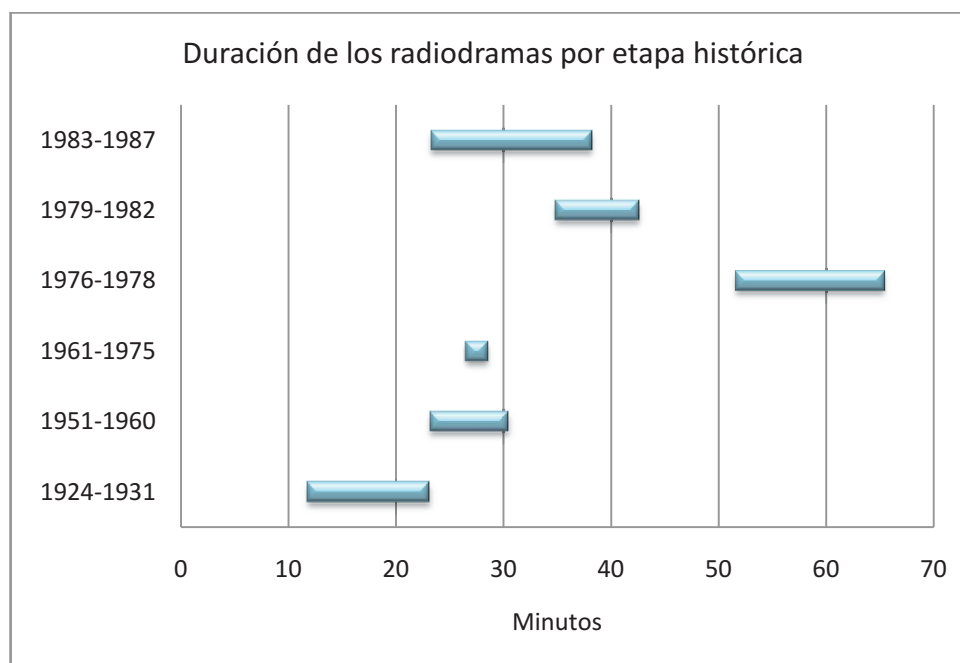


Tabla 10. Estimación de la duración media de los radiodramas en cada etapa histórica (Intervalo de confianza al 95% según datos de la muestra)

La diferencia estadísticamente significativa ($p < 0,01$) en la duración de los radiodramas entre las etapas históricas analizadas se observa entre la primera etapa correspondiente a 1924-1931 y la etapa 1976-1978. Hay también diferencias entre esta última etapa y las demás. La duración de los radiodramas entre 1951-1960, 1961-1975 y a partir de 1983 es similar.

Observamos una tendencia histórica que dibuja una línea de vida en la duración de los radiodramas a lo largo de las etapas establecidas: desde las primeras emisiones de radiodramas con una duración media de 17 minutos y 30 segundos, en línea ascendente entre 1951 y 1975, hasta el máximo de duración de los radiodramas con 58 minutos y 32 segundos en 1976-1978. A partir de esta etapa, la tendencia en la duración de los radiodramas es descendente.

La muestra obtenida no permite la estimación de la duración media de los radiodramas para las etapas comprendidas entre 1932-1936, 1937-1939 y 1940-1950 porque no se publica la hora de comienzo del radiodrama ni la hora de finalización del mismo, de modo que no conocemos la duración de los radiodramas emitidos en esos periodos.

Según los registros de hora de comienzo de emisión, la franja horaria en la que más radiodramas se emiten es la franja radiofónica de la tarde (de 16:00h hasta las 19:59h). (58,69%) seguida de la noche (entre las 20:00h y las 00:59h) (19,01%), de la franja de mañana (entre las 06:00h y las 11:59h) (14,23%) y, en menor medida, emisiones de radiodramas al

mediodía (de 12:00h a 15:59h) (7,43%). No es habitual la emisión de estos programas de madrugada (en la franja horaria de la 01:00h y las 05:59h) (0,62%).

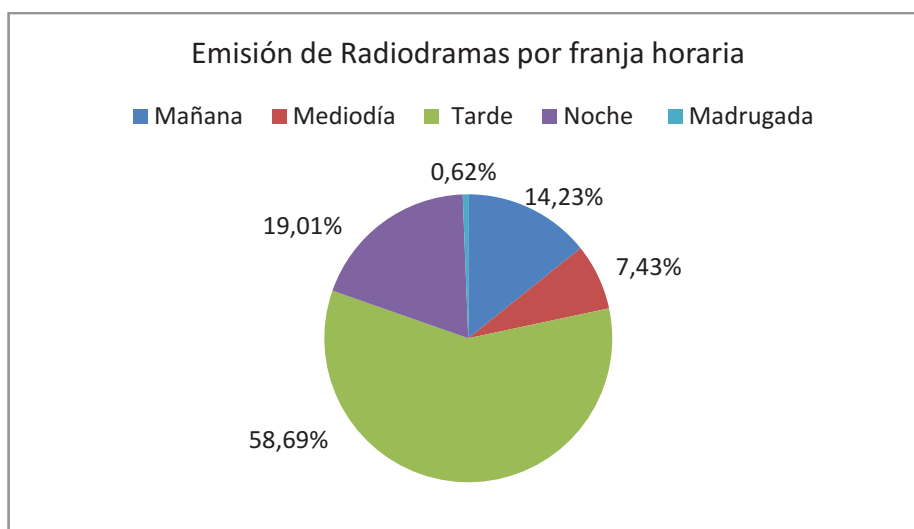


Figura 55. Emisión de Radiodramas por franja horaria. Datos globales de la muestra (1924-1987)

Los radiodramas se emiten generalmente por la tarde, en la franja horaria que va desde las 16h hasta las 20h. Esto es así para todo el periodo histórico analizado con dos excepciones: la etapa 1951-1960 en la que se emiten principalmente en la franja de noche y también durante la última etapa analizada, comprendida entre 1983 y 1987, en la que destaca la emisión de radiodramas en el horario de la mañana además de, en relación con el resto de las etapas, una tendencia de aumento de emisión en la franja de madrugada, esto es entre la 1h y las 6h.

4.2.3. Datos de las unidades de registro y de los radiodramas por periodos y etapas históricas

Los datos se dividen siguiendo tres grandes periodos históricos de España, tal y como hemos explicado en el capítulo destinado a metodología. Cada uno de estos periodos se subdivide en tres etapas que marcan puntos de inflexión en la historia de nuestro país:

Primer periodo 1924 – 1939	Segundo periodo 1940 – 1975	Tercer periodo 1976 – 1987
1924 – 1931	1940 – 1950	1976 – 1978
1932 – 1936	1951 – 1960	1979 – 1982
1937 - 1939	1961 - 1975	1983 – 1987

Tabla 11. Periodos históricos a analizar

El segundo periodo (1940-1975) es el que cuenta con mayor cantidad de emisiones de radiodramas, especialmente la etapa entre 1961 y 1975. Se registran 579, lo que supone un 72,19% respecto del total de la muestra. Le sigue el tercer periodo histórico (1976-1987) con 215, un 26,80%, con un descenso muy acusado a partir de 1983. Respecto al primer periodo 1924-1939, se recoge un 0,99% (en el periodo entre 1936-1939 no registramos emisiones de radiodramas por lo que no aparece en la figura 12).

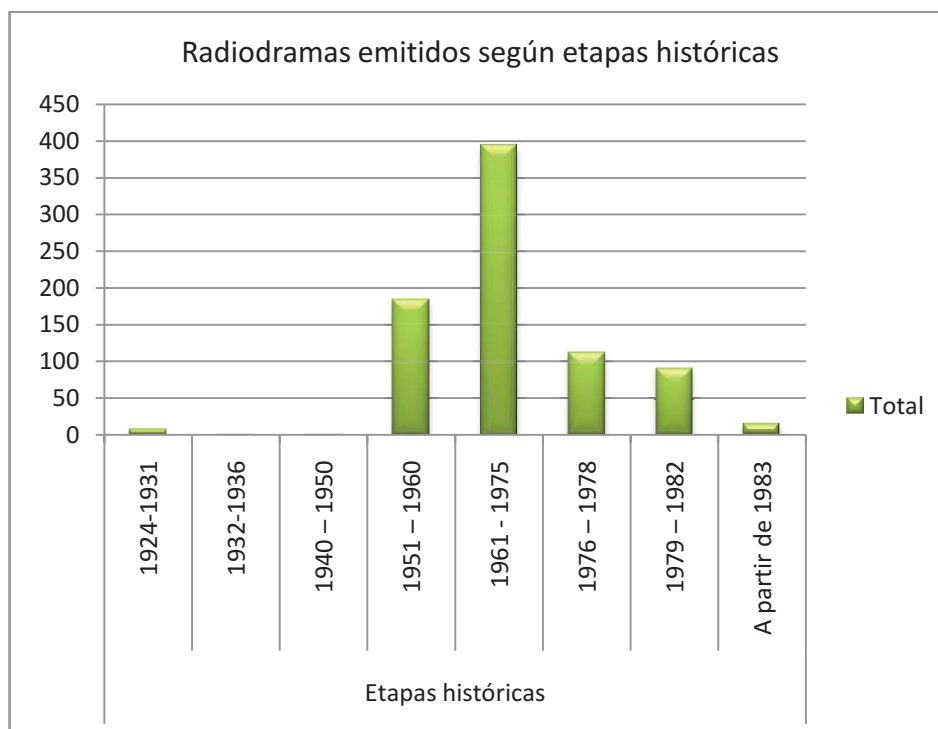


Figura 56. Número de radiodramas emitidos según etapas históricas. Datos globales de la muestra (1924-1987)

La etapa histórica en la que más radiodramas se emiten es entre 1961-1975 (395), seguida de 1951-1960 (184) y 1976-1978 (111).

A continuación, presentamos estos datos, distribuidos por periodos y etapas históricas estudiadas dentro de cada periodo.

4.2.3.A. Primer periodo: 1924 – 1939

Los datos referidos a este primer periodo: 1924 – 1939, se recogen en la sección dedicada a la programación radiofónica del diario *El Sol*.

Los días muestreados, siguiendo las pautas metodológicas establecidas, ascienden a 220 días entre el primer registro el 02/04/1924 y el último registro de este primer periodo el 08/11/1939. En total, se analizan 34 títulos de unidades de registro de nuestro interés, esto es lecturas literarias, cuentos, obras teatrales y radiodramas. La figura 10 muestra el gráfico de

emisión por días de la semana de estas unidades durante este periodo. El día de la semana en el que más unidades aparecen es el miércoles con 38,23%, seguido del jueves con 23,52%, del martes y domingo con 11,76% cada día, el viernes con 8,82% y le siguen en menor medida los lunes y sábados con un 2,94% cada día.

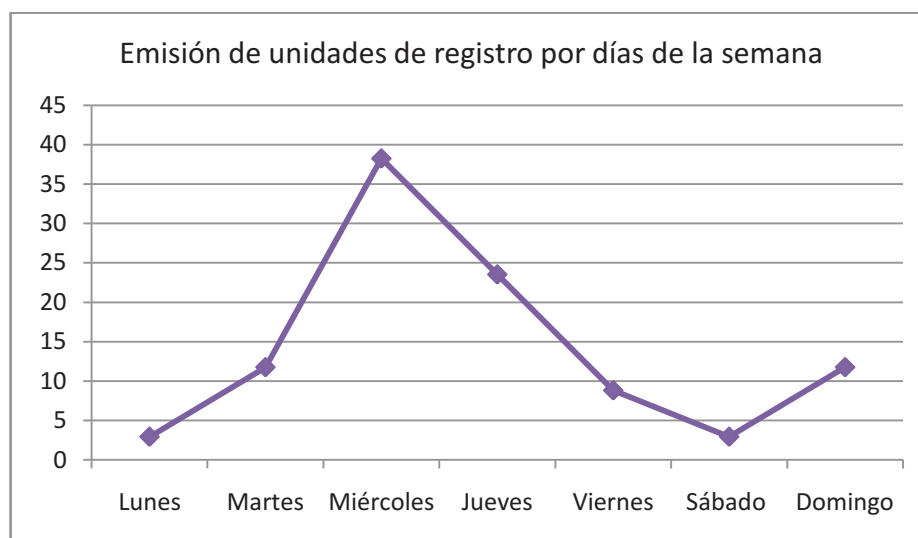


Figura 57. Emisión de unidades de registro según el día de la semana entre 1924-1939

En relación a la información que aportan los datos recogidos sobre el periódico *El Sol*, podemos decir que contaba con un promedio de 8,41 páginas diarias, aunque la cantidad oscilaba entre las 4 y las 12 páginas. A partir del 29 de marzo de 1924, incluye una sección dedicada exclusivamente a la radio denominada *T.S.H.* primero y que en septiembre de 1935 se renombra como *Programas de radio*. Esta sección no tiene página fija dentro del periódico.

La emisora en la que más unidades de registro de nuestro interés se emiten es EAJ 7 *Unión Radio*, más de la mitad, en concreto un 53,12%, seguida de EAJ 4 *Lámparas Castilla* con una emisión del 28,12% de los registros. Le siguen con un porcentaje menor la emisora *Madrid*, con un 12,50% y *Barcelona* y EAJ 1 *Radio Barcelona* con un 3,12% de emisiones cada una. La figura 14 recoge estos datos.

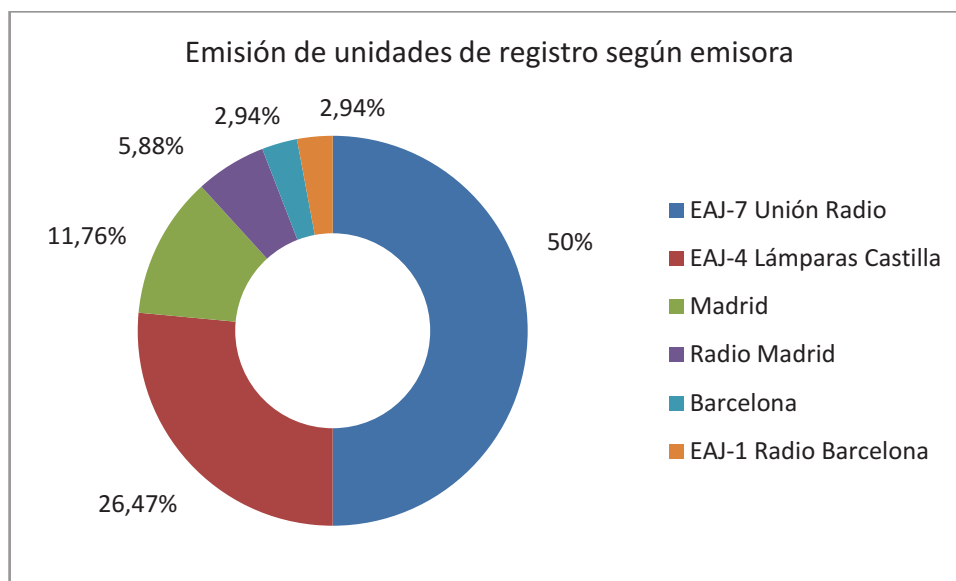


Figura 58. Emisión de unidades de registro según emisora entre 1924-1939

Las lecturas literarias suponen un 38,23% del total de unidades muestreadas, seguidas de radiodramas con un 23,52% de representación, cuentos con un 20,58%, obras teatrales y fragmentos teatrales, bien sean retransmisiones desde un teatro u obras emitidas por la radio, son un 11,76%. Queda un 5,88% en donde se incluyen títulos que quedan fuera de nuestra clasificación.

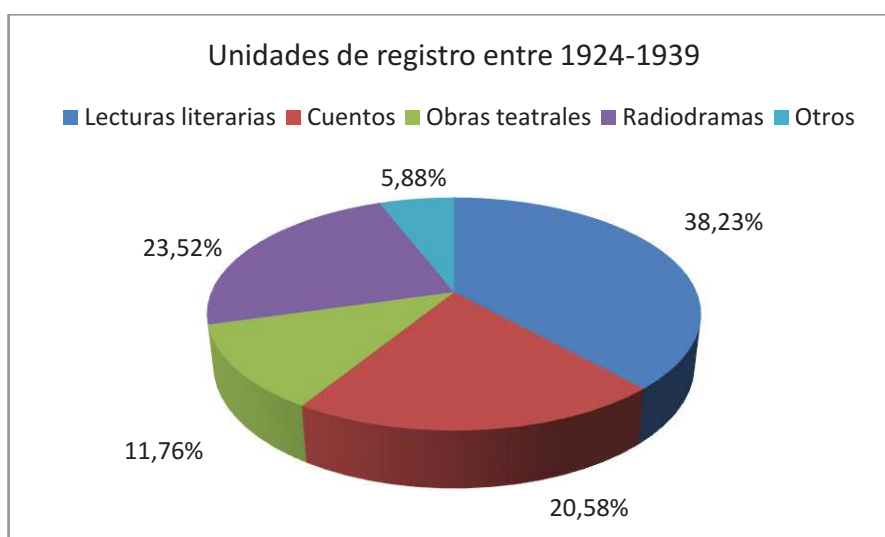


Figura 59. Tipos de unidades de registro entre 1924-1939

En nuestro muestreo, el 24/04/1931 registramos dentro del programa *Teatro Radiofónico* de EAJ 7 Unión Radio, *Todos los ruidos de aquel día*. Tragicomedia de Tomás Borrás escrita expresamente para Unión Radio y que hemos considerado en nuestra tesis como pieza precursora del radiodrama experimental en nuestro país.

Los programas que se emiten antes de los radiodramas son programas de entretenimiento en un 50%, seguidos de radiodramas 37,50% y musicales 12,50%, tal y como se puede ver en la figura 16.

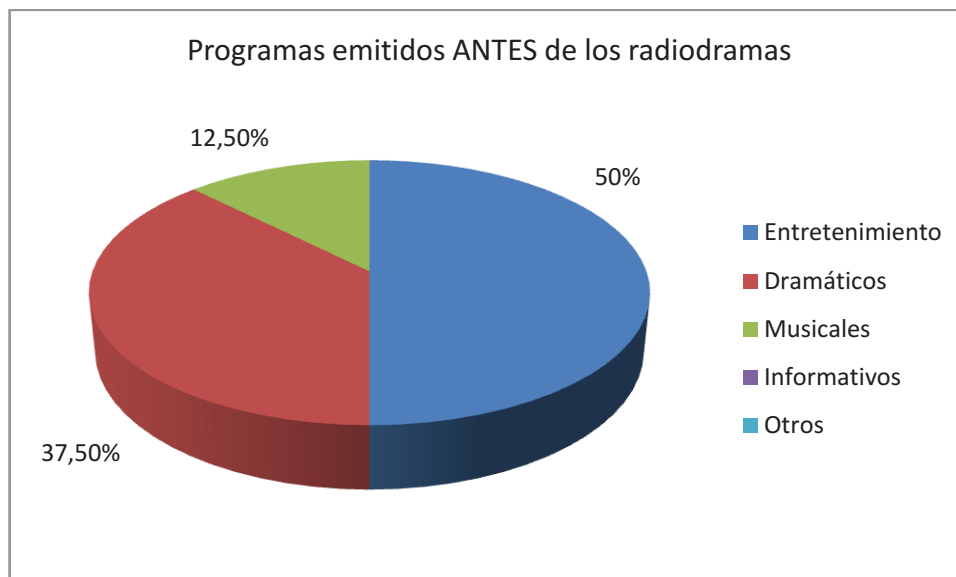


Figura 60. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1924-1939

El tipo de programa que más frecuentemente se emite después de un radiodrama es el informativo en un 50%, los musicales un 25% y los radiodramas 12,50%. No aparecen programas del tipo entretenimiento.

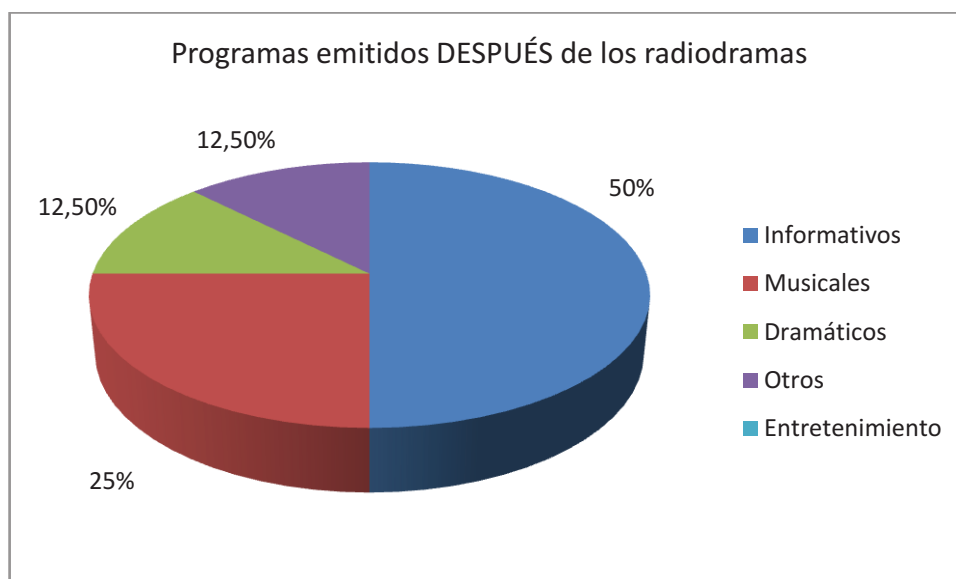


Figura 61. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1924-1939.

Con respecto a la duración, la duración media de los radiodramas en este periodo es de 17 minutos 30 segundos.

La época histórica incluida en este periodo cuenta con tres momentos clave que marcan el desarrollo de la historia de nuestro país: la dictadura de Primo de Rivera (1924 - 1931), la II República (1931 - 1936) y el capítulo de la Guerra Civil (1936 - 1939).

1.- Etapa 1924 – 1931

El 29/06/1924 recogemos la primera unidad de objeto de estudio: Lectura de un cuento *El gato negro* de Edgar Allan Poe. En total, se analizan 29 unidades de registro: las lecturas literarias son un 44,82%, los radiodramas un 24,13%, un 20,68% los cuentos emitidos y las obras teatrales suponen un 10,34% del total de programas.

Los datos relativos a los radiodramas en esta etapa son semejantes a los recogidos durante todo el primer periodo 1924–1939, ya que es entre 1924 y 1931 cuando se concentra el mayor número de registros de radiodramas. Encontramos títulos de entremeses, sainetes, dramas y teatro radiofónico con una duración media de 17 minutos 30 segundos.

2. – Etapa 1932 – 1936

De 70 días analizados, se encuentran 5 días en los que se emite al menos un radiodrama. El 25/09/1935 es el último registro: *Cuentos vascos* narrados por Chomin el Aldeano.

3. – Etapa 1937 – 1939

En esta etapa que abarca la Guerra Civil española, no se encuentran registros de programas radiofónicos de interés para nuestro estudio tras analizar 43 días.

4.2.3.B. Segundo periodo: 1940 – 1975

Los datos de este segundo periodo (1924–1939) se recogen en la sección dedicada a la programación radiofónica del diario *El Correo Español – El Pueblo Vasco* tal y como hemos detallado en el capítulo de metodología.

Los días investigados son 504 días, de los cuales, en 123 días se recogen una o más unidades de registro, en total 598 unidades de registro. Este es el periodo en el que cuantitativamente más radiodramas se registran 579, lo que supone un 96,82% del total de unidades registradas. En menor medida, obras teatrales retransmitidas o emitidas por la radio que suponen un 1,67%, seguida de las lecturas literarias 0,16% y otros programas con un 1,33%. En esta etapa no registramos emisiones de cuentos.

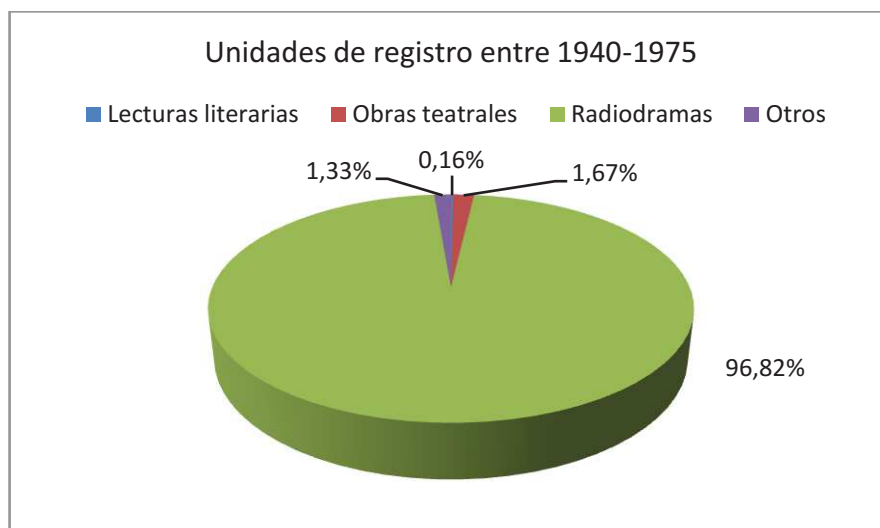


Figura 62. Clasificación de unidades de registro entre 1940-1975

Los datos recogidos sobre *El Correo Español – El Pueblo Vasco* apuntan que el periódico tenía un promedio de 25,32 páginas diarias que oscilaban entre las 10 páginas en 1954 y las 52 de 1971. La sección de radio se denomina *Radio Bilbao* en la década de los 40. En julio de 1950, pasa a llamarse por un tiempo *Elija su programa de radio para hoy* y, a partir de febrero de 1954 y hasta agosto de 1955, será *Agenda Local. Radio Bilbao*. Desde entonces y hasta septiembre de 1965, la sección de programación radiofónica volverá a su nombre inicial: *Radio Bilbao*. A partir de entonces y hasta nuestros últimos registros, se denomina *Programas de radio* si bien, durante algunos meses: en agosto de 1967, en octubre de 1969, abril, junio y septiembre de 1970 y en 1971, vuelve a llamarse *Radio Bilbao*. En los primeros años hasta 1956, esta sección se publica en la página 2 del diario, entre 1956 y hasta 1965 no tiene un lugar fijo y a partir de este año pasa de nuevo, definitivamente, a ubicarse en la página 2 del rotativo.

Durante este segundo periodo, en un mismo día se llegaban a emitir hasta 10 radiodramas.

Respecto a la emisión de radiodramas según el día de la semana, la figura 19 nos muestra el gráfico en donde podemos observar que el 26,42% de los radiodramas registrados se emiten los viernes, el 25,73% los jueves, seguido de los miércoles con un 24,35% y los martes que son el 20,37%. En el fin de semana, la emisión de estos programas desciende cuantitativamente: los sábados se emiten un 1,72% y los domingos un 1,55%. No encontramos registros los lunes.

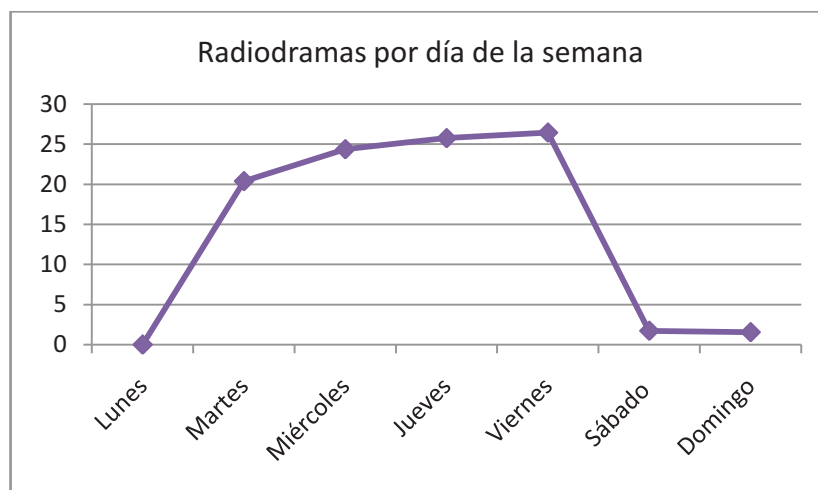


Figura 63. Emisión de Radiodramas según el día de la semana entre 1940-1975

La emisora en la que se emiten mayor número de radiodramas es *Radio Bilbao*, lo que supone un 96,37% de todas las emisiones de radiodramas. La mayor parte de estas emisiones, que se dan entre 1954 y 1971, son conexiones con la central de la *SER* en Madrid a la que pertenece *Radio Bilbao*. *Radio Juventud* emite, entre 1965 y 1969, 3,45% y *Radio Madrid* un 0,17%. La figura 20 nos muestra estos porcentajes.

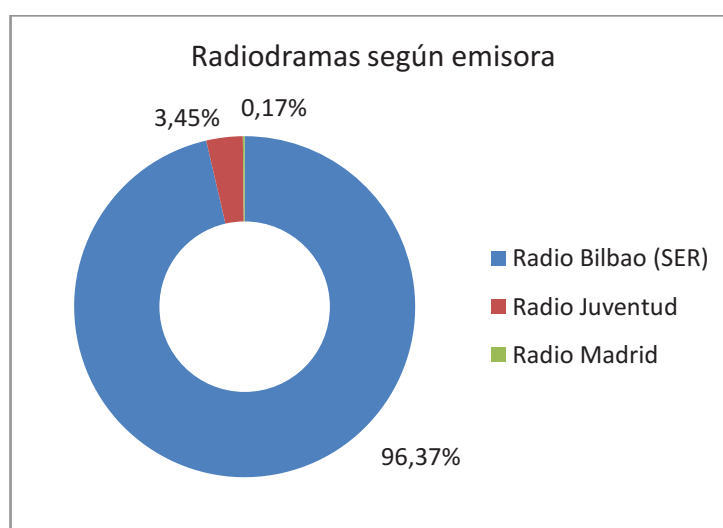


Figura 64. Emisión de radiodramas según emisora entre 1940-1975

La figura 21 y 22 presentan los gráficos correspondientes a los programas anteriores y posteriores a la emisión de los radiodramas registrados en esta etapa. Los programas de entretenimiento son los que más se emiten con un 43,35% antes y un 40,06% después del radiodrama. Un 25,04% son dramáticos que se emiten antes de nuestro registro analizado, seguido por los musicales (16,92%), por otros (11,57%) y por los informativos (3,10%). Los programas que van después son dramáticos con un 23,66%, musicales con un 23,14%, otros con 11,39% e informativos 1,55%.

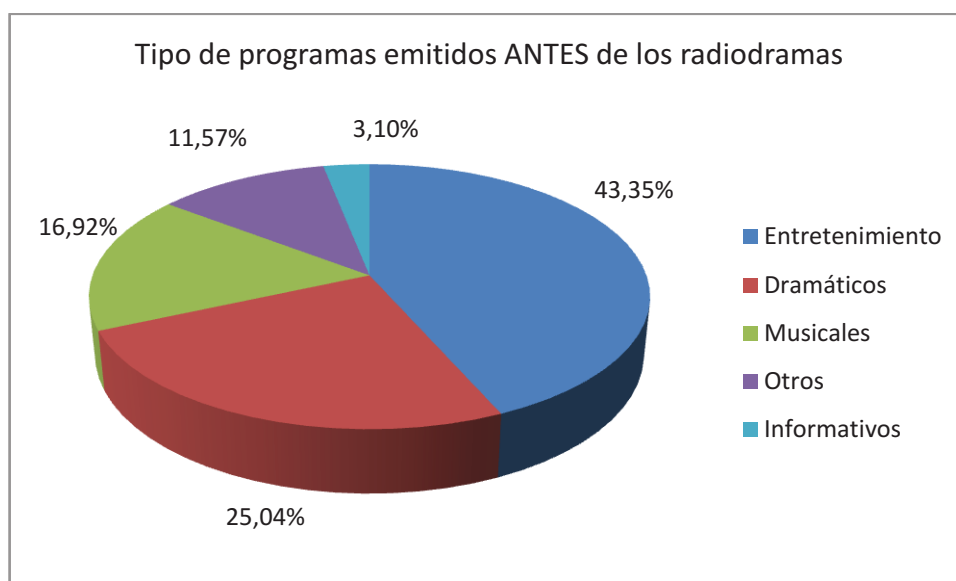


Figura 65. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1940-1975

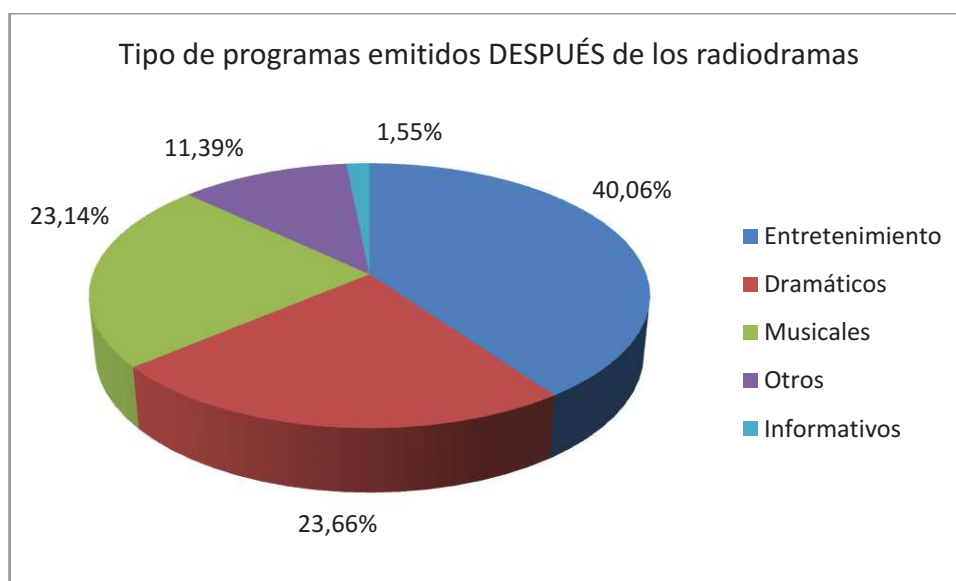


Figura 66. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1940-1975

La duración media de los radiodramas en este segundo periodo es de 27 minutos 56 segundos.

Esta segunda división histórica (1940–1975) abarca tres épocas relacionadas con el franquismo: la autarquía de 1939 a 1950, tiempo de postguerra; de 1950 hasta 1960 momento de apertura hacia los países del exterior y, de 1960 a 1975, periodo en el que se pasa de un desarrollo económico importante a una crisis y el final del régimen con la muerte de Franco.

1. – Etapa 1940 – 1950

En esta etapa, que abarca la autarquía y la postguerra española, tras analizar 154 días en total, encontramos 3 registros de programas radiofónicos de interés para nuestro estudio. De estos 3 registros hallamos el 21/07/1950 un solo radiodrama: *Teatro cómico y dramático: A las 20:30 Radio Madrid: Radioteatro*.

2. – Etapa 1951 – 1960

Durante esta etapa, se analizan 140 días y 189 unidades de registro de nuestro interés, la mayoría radiodramas (97,35%) emitidos todos ellos desde *Radio Bilbao*.

Los programas anteriores a los radiodramas más emitidos son: de entretenimiento (63,04%), otros (20,65%), musicales (9,23%), dramáticos (5,97%) e informativos (1,08%). El gráfico 23 muestra estos porcentajes en donde se observa que los programas de entretenimiento son los tipos de programas que más se emiten antes de los radiodramas.

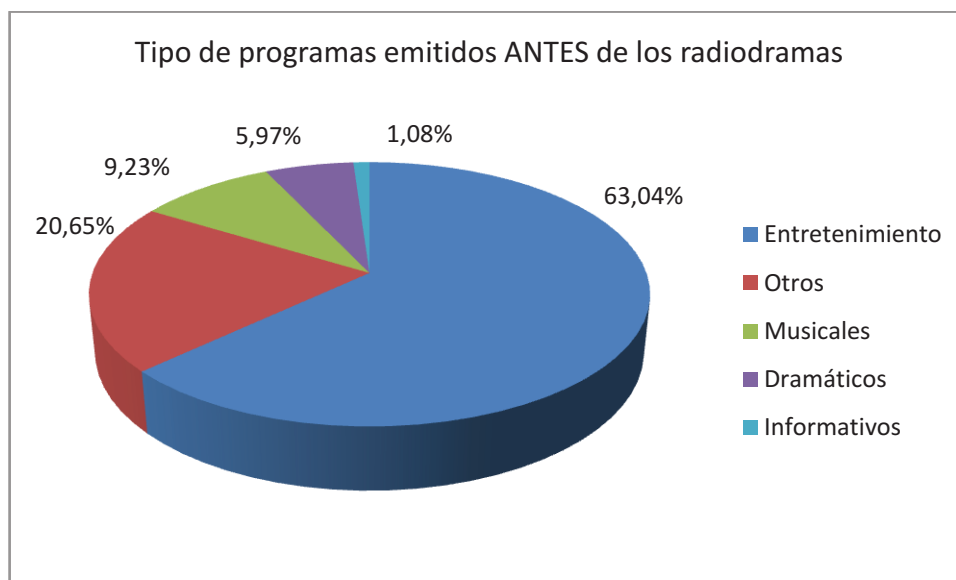


Figura 67. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1951-1960.

La tabla 24 muestra que los programas más emitidos después de los radioteatros son los programas musicales y los de entretenimiento (39,13% cada uno), le siguen otros (16,30%), dramáticos (4,89%) e informativos (0,54%).

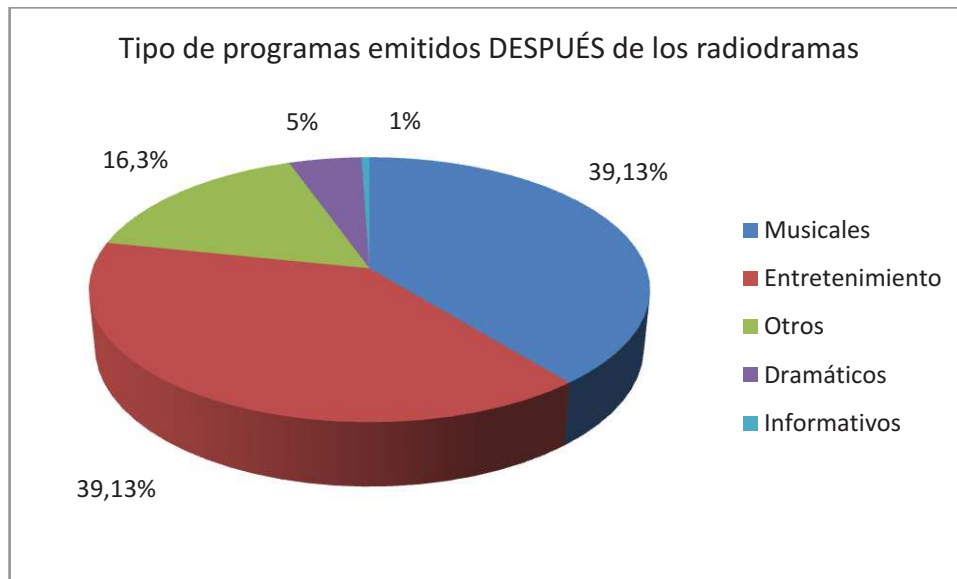


Figura 68. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1951-1960

La franja horaria en la que se emiten mayor cantidad de radiodramas, tal y como muestra la figura 25, es la de noche con un 40,21%, seguida de la tarde con 33,15%, la mañana con un 14,67% y la franja del mediodía con 12,5%. En la franja de madrugada no se emite ningún radiodrama.

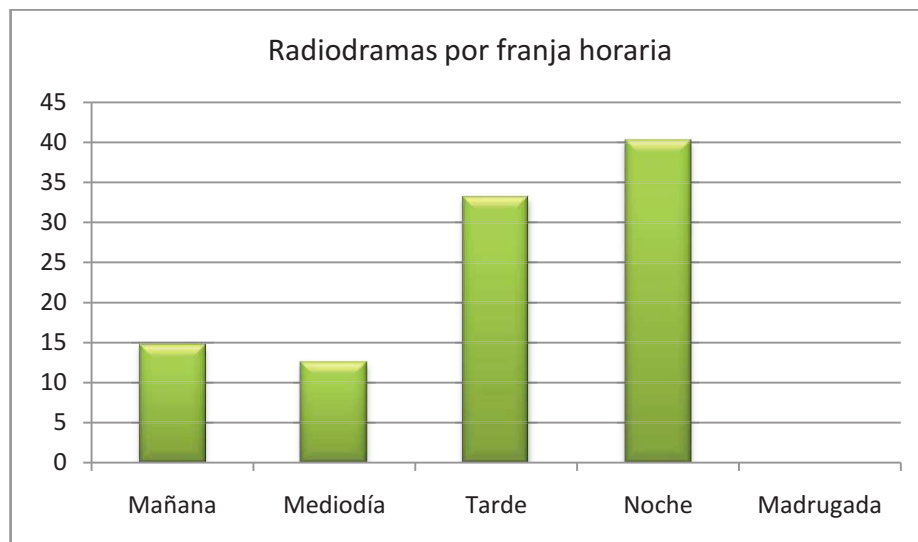


Figura 69. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1951-1960.

La duración media de los radiodramas de esta etapa es de 28 minutos 20 segundos.

3. – Etapa 1961 – 1975

Analizamos 210 días y encontramos 406 unidades de registro de nuestro interés. En esta etapa, las piezas más emitidas cuantitativamente son radiodramas (97,04%), seguidas en menor medida de obras teatrales (1,97%) y los programas que hemos denominado otros (0,98%). No aparecen en nuestros registros lecturas dramatizadas ni cuentos. La figura 26 nos ofrece estos datos en el que observamos que la mayor parte del porcentaje corresponde a los radiodramas.

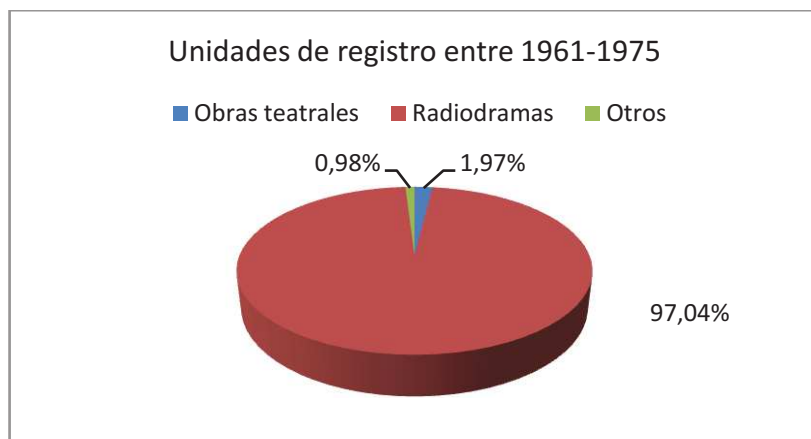


Figura 70. Clasificación de unidades de registro entre 1961-1975

El día de la semana con mayor emisión de radiodramas es el viernes (26,60%), seguido del jueves (24,38%), del martes (22,16%), del miércoles (21,18%) y durante el fin de semana: los domingos (1,72%) y los sábados (0,98%). Los datos revelan que no hay emisión de radioteatros los lunes.

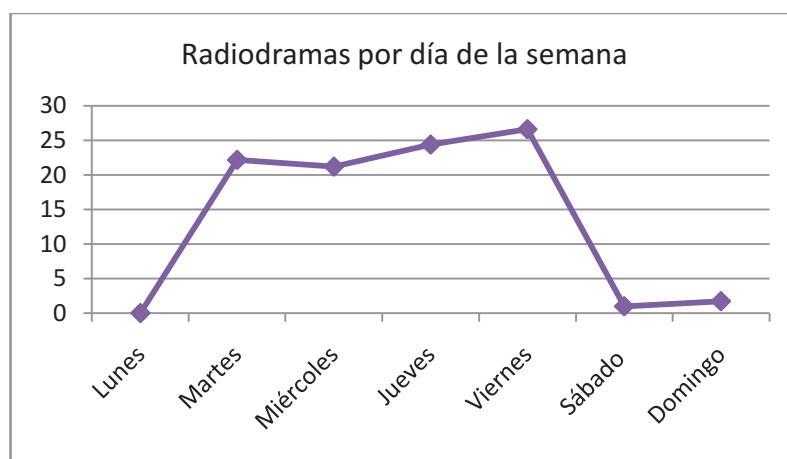


Figura 71. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1961-1975

En esta etapa aparecen dos radios que emiten radiodramas: *Radio Bilbao* con un 94,92% de la muestra y en *Radio Juventud* con un 5,07%.

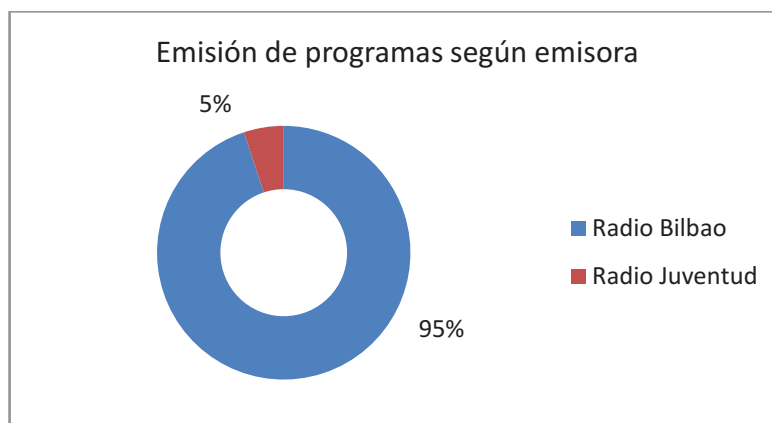


Figura 72. Gráfico de porcentaje de emisión de programas según emisora entre 1961-1975

Radio Bilbao es la emisora que más cantidad de radiodramas emite en este periodo. Es importante recordar que cuando hablamos de *Radio Bilbao* nos referimos a la *SER* tal y como hemos comentado anteriormente.

Antes de los radiodramas, los programas que en mayor medida se emiten son los programas de entretenimiento con un 34,26% y un porcentaje parecido de dramáticos con 34,01%, le siguen los programas musicales 20,55%, otros con 7,10% y los informativos con 4,06%.

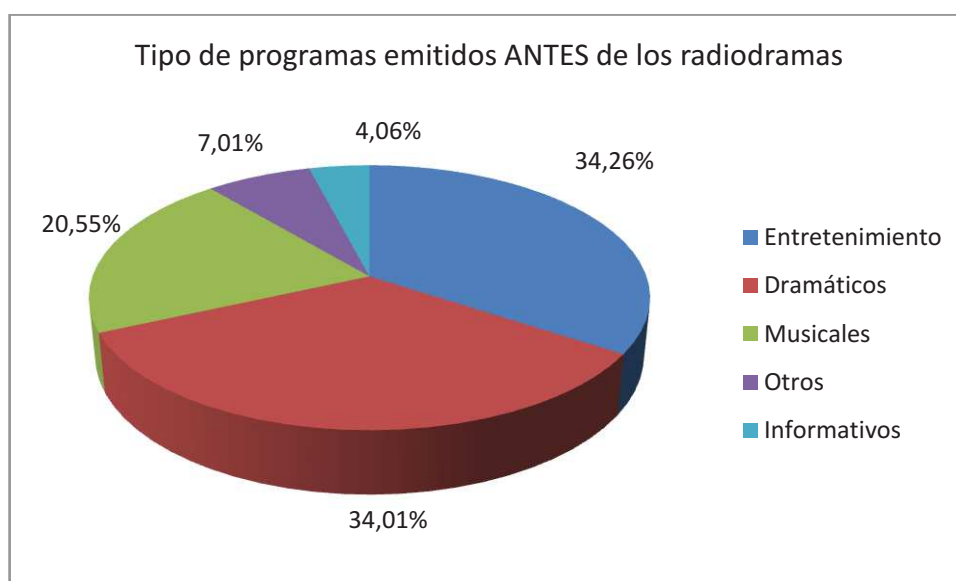


Figura 73. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1961-1975

Respecto a los programas emitidos después de los radiodramas encontramos que son también mayoría los de entretenimiento (40,60%), dramáticos (32,48%), musicales (15,73%) y, en menor medida: otros (9,13%) e informativos (2,03%). Estos datos quedan reflejados en el gráfico de la figura 30.

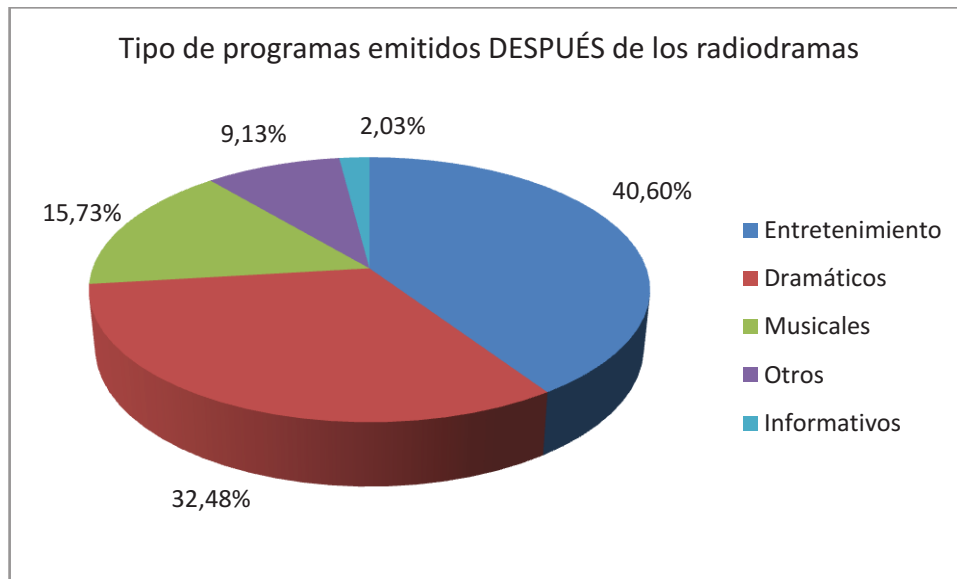


Figura 74. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1961-1975

La duración media de los radiodramas en esta etapa es de 27 minutos 33 segundos y la franja horaria de mayor emisión es la de tarde, entre las 16:00h y las 19:59h, con un 73,35% de la muestra. La mañana, entre las 06:00h y las 11:59h, cuenta con un 13,70% de las emisiones, seguida de la franja de noche, a partir de las 20:00h y hasta las 00:59h, con 10,65%. En menor medida se observan radiodramas en la franja del mediodía, entre las 12:00h y las 15:59h, un 2,03%. De un 0,25% de la muestra no consta información sobre la hora de emisión.

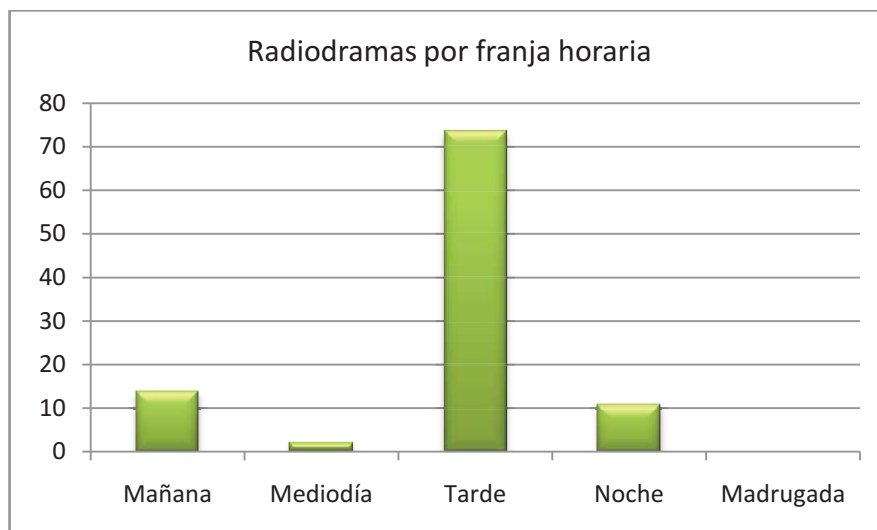


Figura 75. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1961-1975

La mayor parte de las emisiones de radiodramas entre 1961-1975 son en la franja horaria de tarde.

4.2.3.C. Tercer periodo: 1976 - 1987

Los datos referidos a este tercer periodo (1976-1987) se recogen en la sección dedicada a la programación radiofónica del diario *El País*.

Los días investigados son 163 en los que hay 225 unidades de registro de nuestro interés. Un 95,55% de estos programas son radiodramas, el 3,11% corresponde a lecturas literarias, el 0,88% a otro tipo de programas y el 0,44% a obras teatrales. En este periodo tampoco encontramos registros de cuentos.

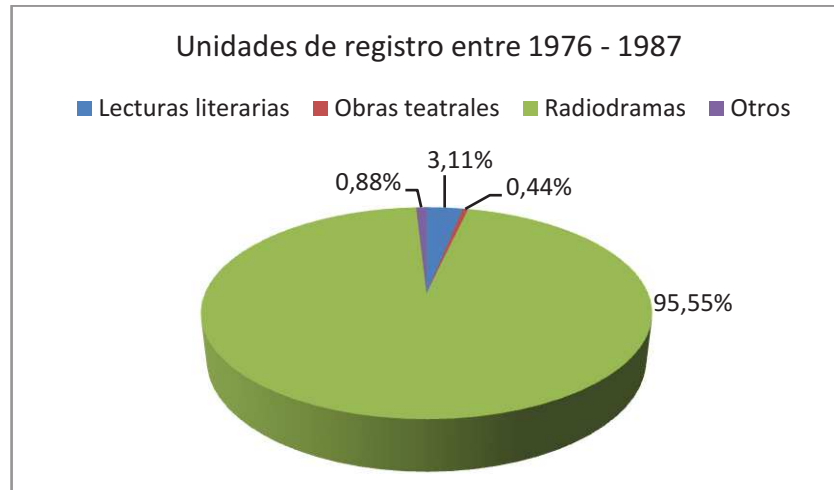


Figura 76. Clasificación de unidades de registro entre 1976-1987

En la figura 32 se aprecia que los radiodramas (95,55%) son las unidades de registro que más aparecen en esta época.

El periódico *El País* cuenta, en el periodo que analizamos, con un promedio de 48,54 páginas. La sección de radio en donde se publican las programaciones radiofónicas se denomina *Radio* a lo largo de estos años. Aunque no tiene página de ubicación fija, siempre aparece impresa a partir de las páginas centrales del diario y, en los últimos años analizados, en la última página impar del diario.

La figura 33 presenta el volumen de emisión de radiodramas en relación a los días de la semana. Los jueves hay mayor emisión de radiodramas (22,79%), seguido de los viernes (21,39%), los martes (20,46%), los miércoles (18,13%), los sábados (9,30%) y, en menor medida, los domingos (5,11%) y los lunes (2,79%).

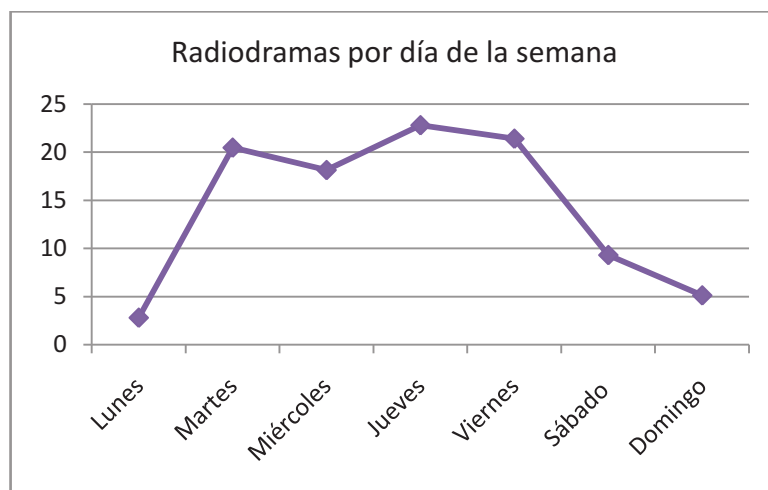


Figura 77. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1976-1987

En el periodo estudiado, destacan las emisiones de radiodramas desde *Radio Madrid*, con un 60% y desde *RNE* con un 30,23%. Le siguen *Radio El País* con 3,72%, *Radio 3* de *RNE* con 2,79%, *Radio Centro* con 1,86%, *Radio 1* de *RNE* con 0,93% y, en menor medida, *Radio Cadena Madrid* con 0,46% del total de emisiones de radiodramas registrados. En la figura 34 se observa que *Radio Madrid* y *RNE* son las emisoras que más radiodramas programan en sus parrillas.

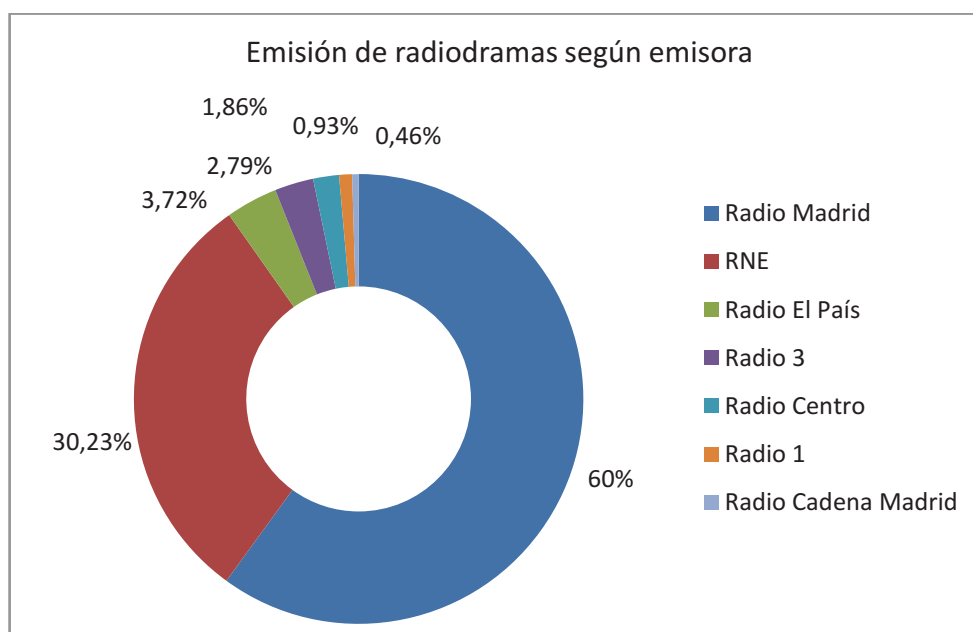


Figura 78. Emisión de radiodramas según emisora entre 1976-1987

Según la información recogida en la sección *Radio* de *El País*, los programas anteriores a los radiodramas son programas: de entretenimiento en un 44%, informativos 36%, dramáticos 14,40% y, en menor medida, musicales 3,20% y otros 2,40%.

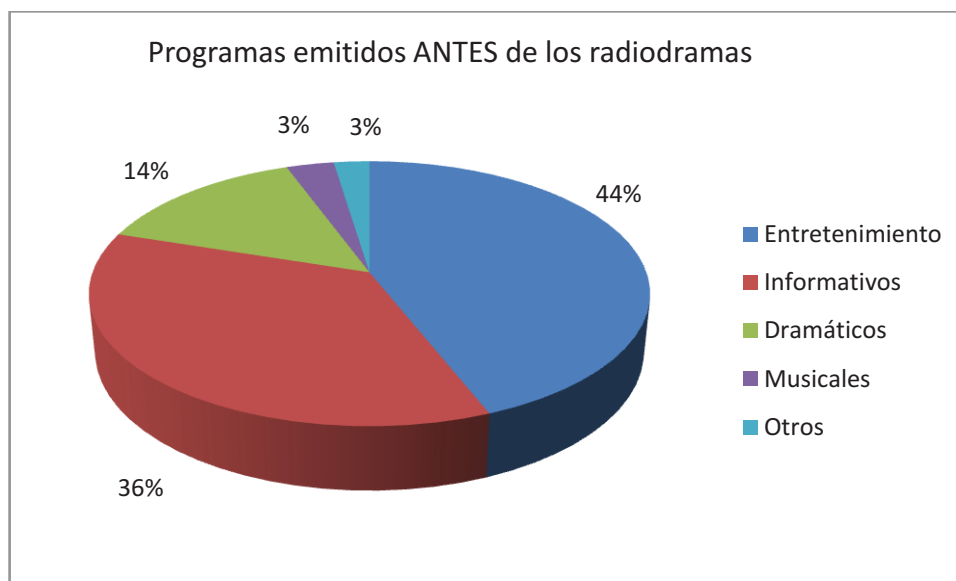


Figura 79. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1976-1987

La mayoría de los programas que se emiten inmediatamente después de los radiodramas son también los de entretenimiento 53,65%, seguidos en igual porcentaje de los programas musicales y dramáticos con 14,63% cada tipo, otros 13,38% y los informativos en un 4,80%.

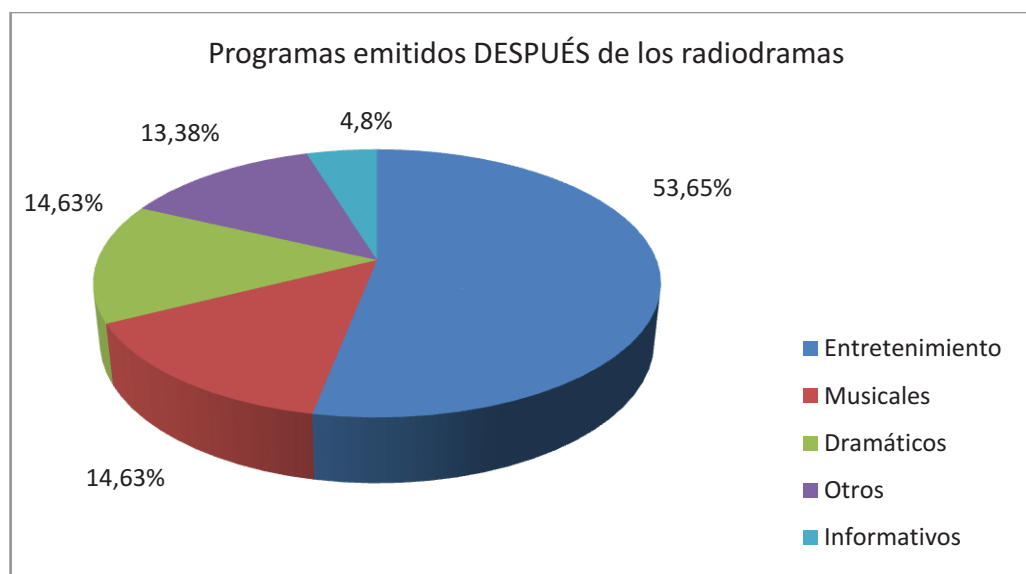


Figura 80. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1976-1987

Si comparamos la figura 35 y la figura 36 vemos que los programas de entretenimiento son los que más se emiten antes y después de los radiodramas.

La franja horaria en la que más radiodramas se emiten es la tarde (91,93%), seguida de la noche (26,61%), la mañana (26,61%), el mediodía (23,38%) y aparecen emisiones en la franja

de la madrugada (4,03%). En este último periodo analizado, el promedio de duración de los radiodramas es de 43,47 minutos.

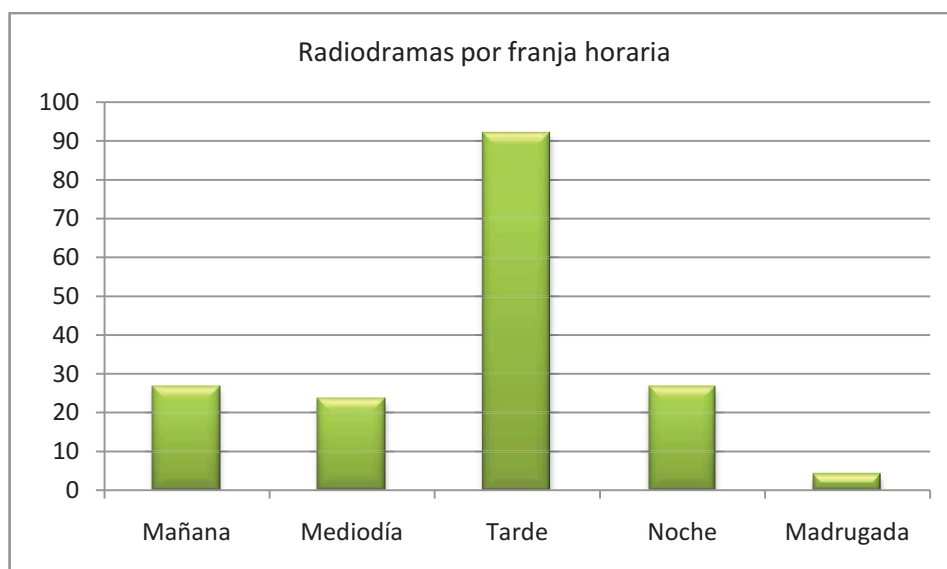


Figura 81. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1976-1987

Este último periodo desde 1975 en adelante consta de tres etapas: de 1976 a 1978, tránsito hacia la democracia hasta la aprobación del texto constitucional, desde 1978 hasta 1982, como momento de normalización del país en el ámbito político y a partir de 1982 con los socialistas al frente.

1 – Etapa 1976 – 1978

Entre 1976 y 1978 analizamos 42 días y 113 programas. Los radiodramas son un 98,23% de la muestra y las obras de teatro suponen un 0,88% al igual que los programas que hemos catalogado como otros (0,88%). La figura 38 muestra a través de un gráfico esta clasificación.

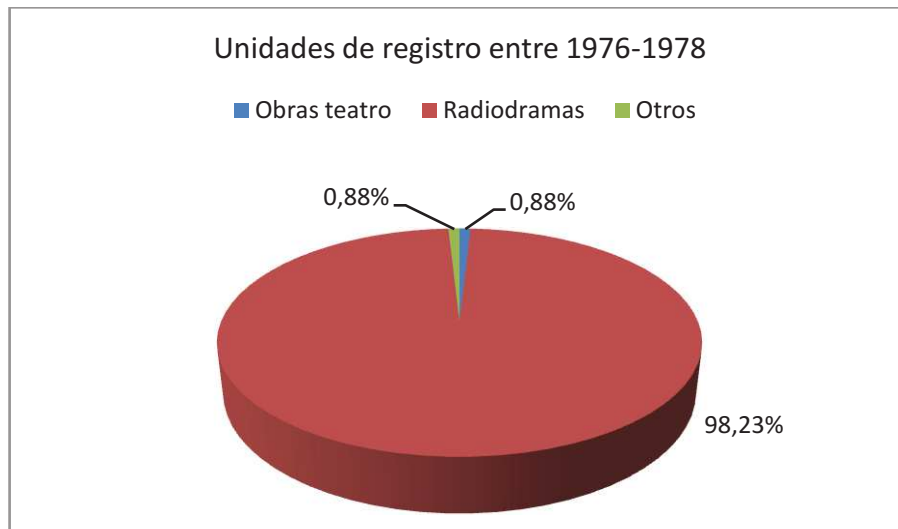


Figura 82. Clasificación de unidades de registro entre 1976-1978

Durante esta etapa, los radiodramas se emiten principalmente en jueves (25,22%), seguido de los viernes (23,42%), los martes (20,72%), los miércoles (18,01%) y, en menor medida, los sábados (8,10%) y los domingos (4,50%). No hay emisión de radioteatro los lunes.

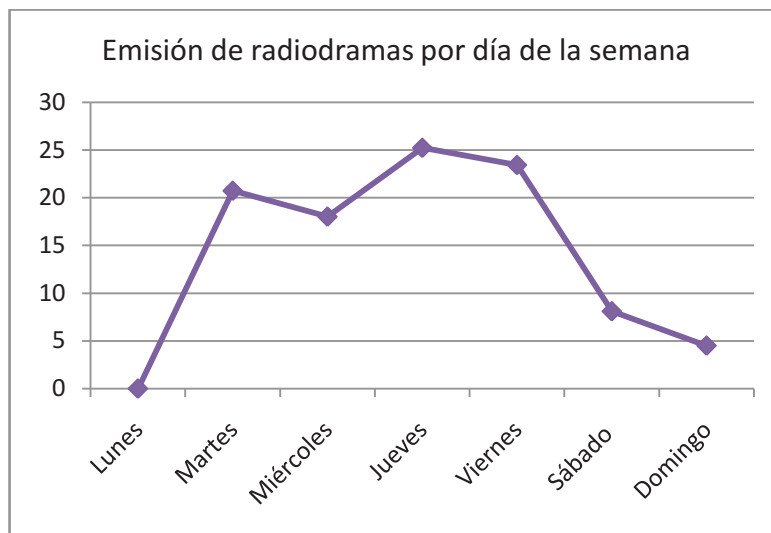


Figura 83. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1976-1978

Radio Madrid emite un 61,26% de los radiodramas analizados y *RNE* el 38,73%.

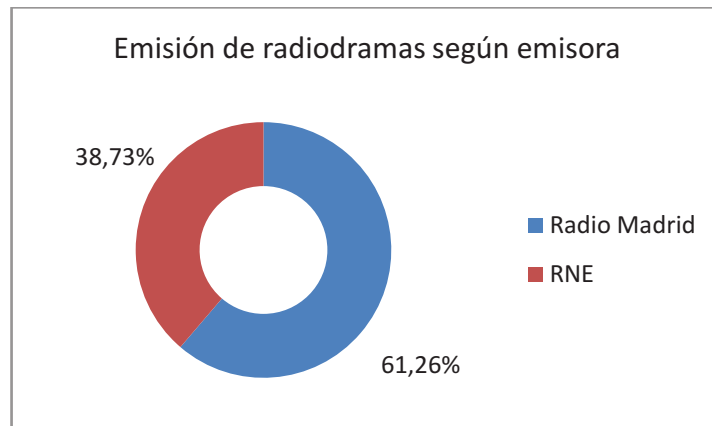


Figura 84. Emisión de radiodramas según emisora entre 1976-1978

Los informativos suponen un 57,50%, un 32,50% son de entretenimiento, otros un 5% y un 2,5% los programas musicales. La figura 41 muestra que la mayoría de programas anteriores a los radiodramas son programas informativos.

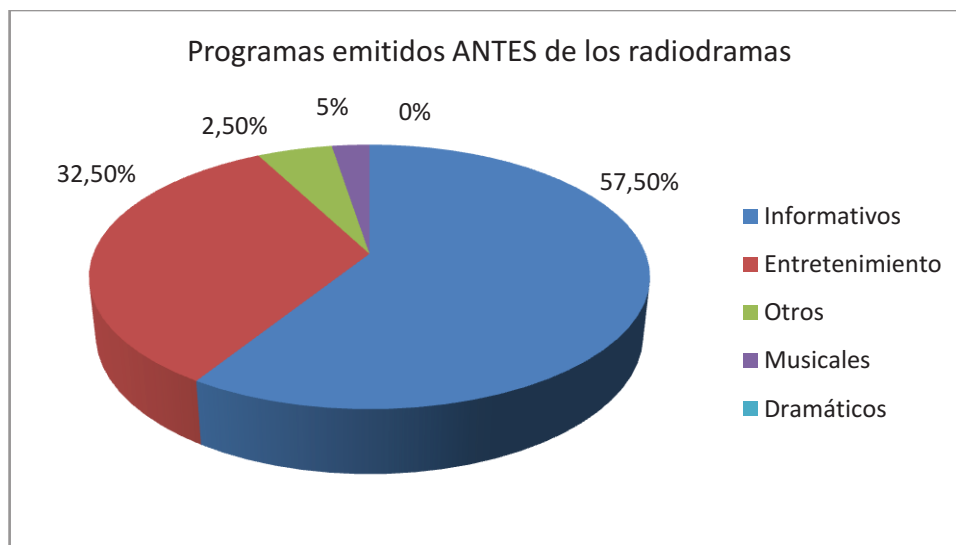


Figura 85. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1976-1978

Tras los radiodramas, el tipo de programas que más se emiten son: en un 48,57% programas musicales, de entretenimiento 28,57%, otros 17,14% y 5,71% los informativos. Tanto en los programas anteriores como posteriores no aparecen dramáticos. En el gráfico de la figura 42, observamos el elevado porcentaje de programas musicales que se emiten tras los radiodramas.

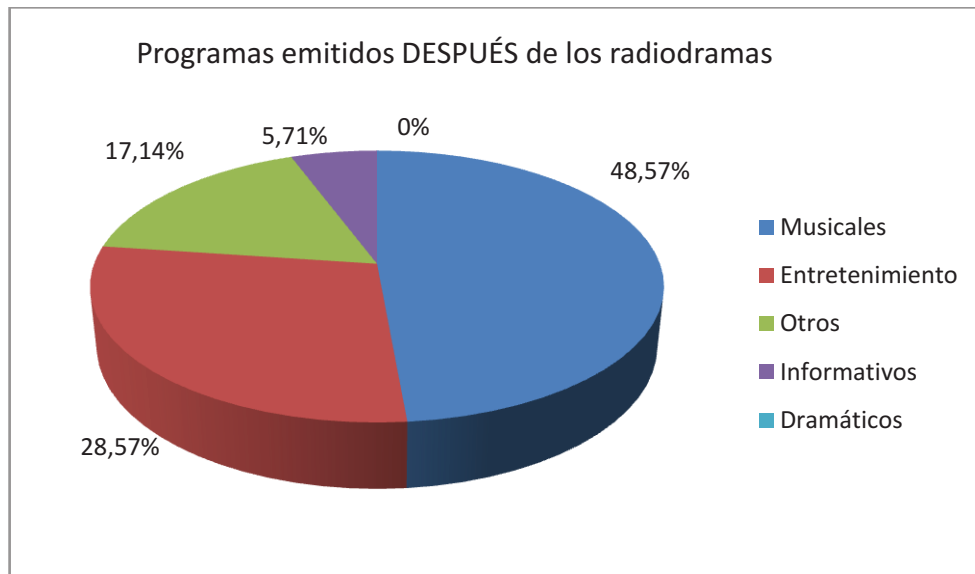


Figura 86. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1976-1978

No aparecen dramáticos ni antes ni después de la emisión de los radiodramas analizados.

La franja horaria en la que más radiodramas se emiten es la de la tarde (60%), le siguen con parecido porcentaje, la mañana (16,66%), el mediodía (12,22%) y la noche (11,11%). No aparecen emisiones de radiodramas durante la madrugada.

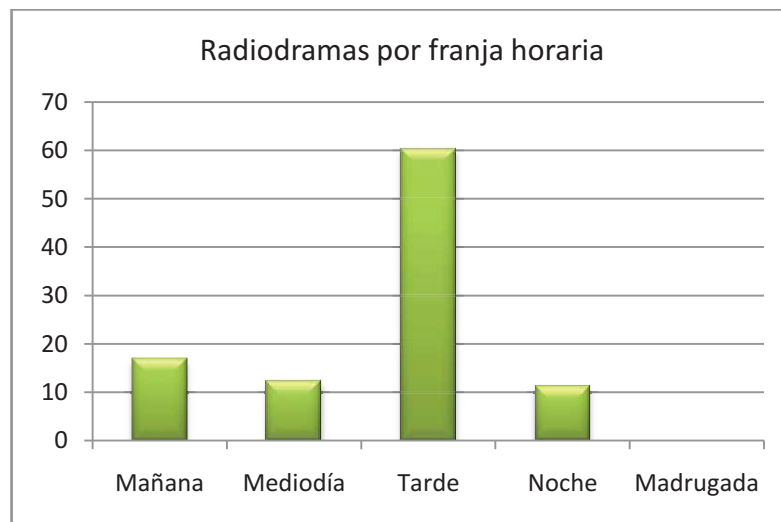


Figura 87. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1976-1978

En estos años, la duración media de los radiodramas es de 58 minutos 32 segundos.

2. – Etapa 1979 – 1982

En esta etapa se analizan 56 días y encontramos 91 títulos de programas de nuestro interés. Los radiodramas son el 98,90% de estos programas y el resto, un 1,09%, pertenece a otros.

Los días en los que hay mayor emisión de radioteatros son los martes (21,11%), los miércoles y los jueves (18,88% cada uno), los viernes (17,77%), los sábados (12,22%) y, en menor medida, los domingos (6,60%) y los lunes (4,44%).

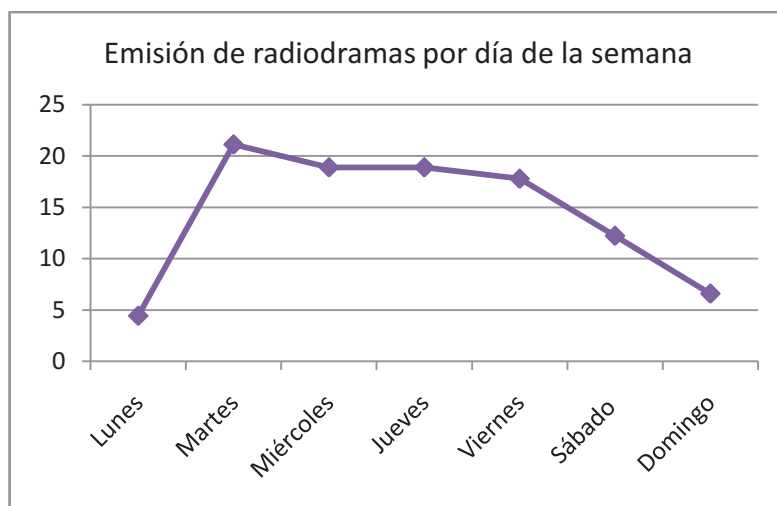


Figura 88. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1979-1982.

Entre 1979 y 1982 recogemos una mayor cantidad de emisoras que tienen en sus parrillas de programación los radiodramas: *Radio Madrid* con un 61,11%, *RNE* 24,44%, *Radio 3* de *RNE* con 6,66%, *Radio Centro* 4,44%, *Radio 1* de *RNE* 2,22% y *Radio Cadena Madrid* con 1,11%. A través del gráfico 45 podemos observar estos datos.

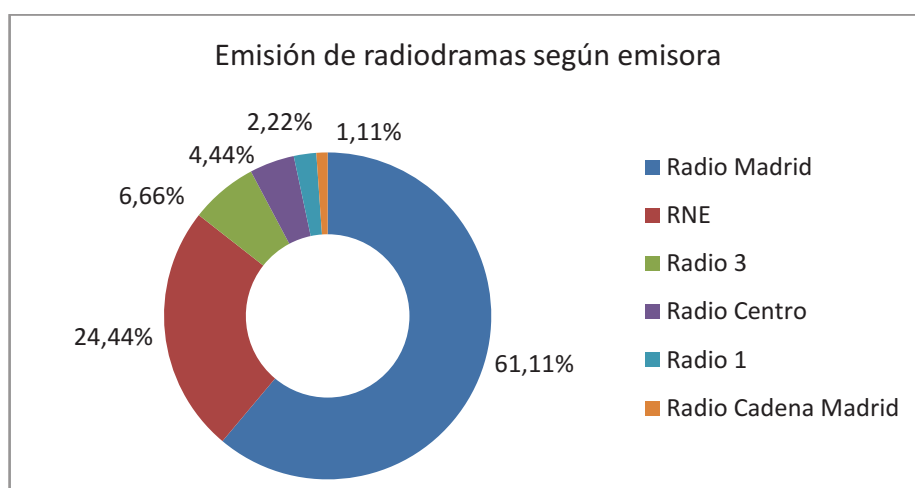


Figura 89. Emisión de radiodramas según emisora entre 1979-1982

Los programas que más se emiten antes de los radiodramas son los programas de entretenimiento, un 40,27%. Los programas informativos son el 30,55%, seguidos de los dramáticos con un 25%, en menor medida los musicales 2,77% y otros 1,38%.

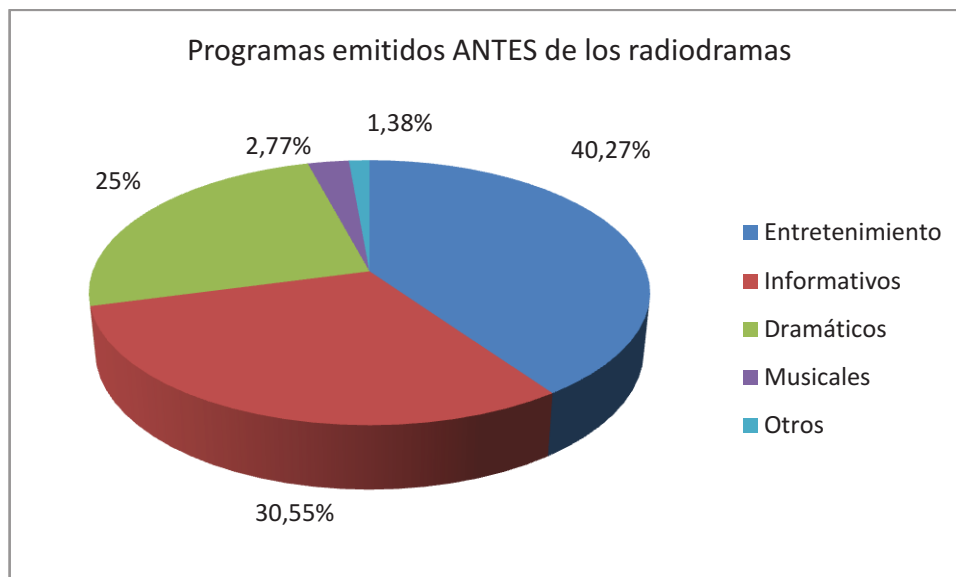


Figura 90. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1979-1982

Los programas que más se emiten tras los radiodramas son los de entretenimiento, un 57,53%, seguidos de dramáticos con un 24,65%, otros con 10,95% y, en menor porcentaje, los informativos 5,47% y los musicales 1,36%.

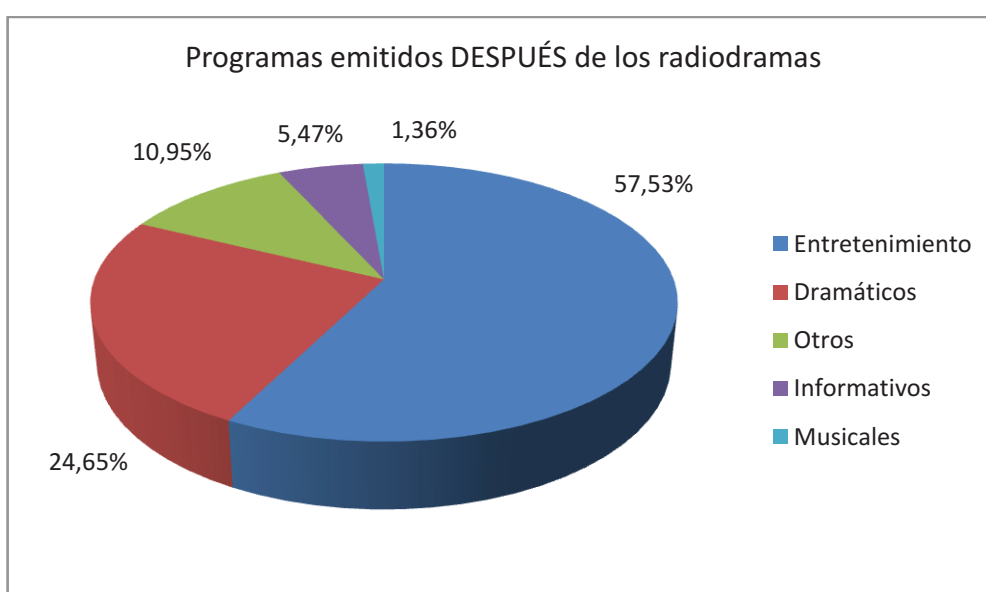


Figura 91. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1979-1982

El promedio de duración de los radiodramas durante estos años es de 38 minutos y 45 segundos.

3. – Etapa 1983 – 1987

Los días analizados son 65, con 21 registros: 14 son radiodramas (66,66%) y 7 lecturas literarias (33,33%). La figura 48 nos muestra esta clasificación en porcentajes.

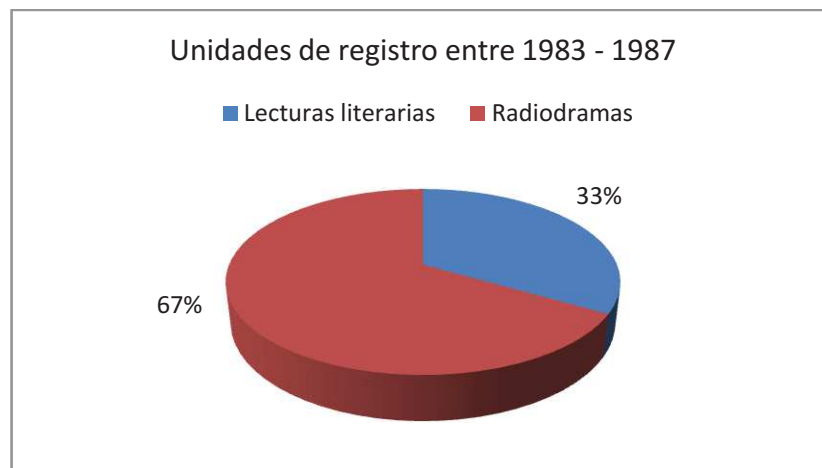


Figura 92. Clasificación de unidades de registro entre 1983-1987

En 7 días hay 2 emisiones de radiodramas programados por la emisora *Radio Madrid* y a partir de 1984 solo aparece información de *Radio El País*. En la figura 49, se presenta el gráfico que refleja las emisiones de radiodramas por día de la semana: se emiten los jueves y viernes con 8,57% cada día de la semana y los lunes, martes y miércoles en la misma proporción 14,28% cada día. Los fines de semana no se registran radioteatros.

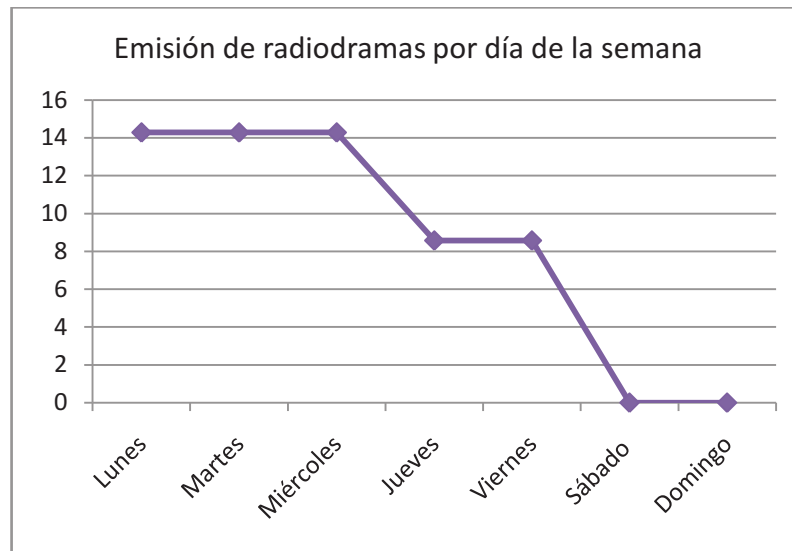


Figura 93. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1983-1987

El gráfico 50 y 51 representan el tipo de programas emitidos antes y después de los radiodramas. Antes de estas piezas, se emiten programas de entretenimiento (92,85%) y, en menor medida, programas musicales (7,14%). Encontramos que después de los radiodramas se emiten en un 100% programas de entretenimiento.

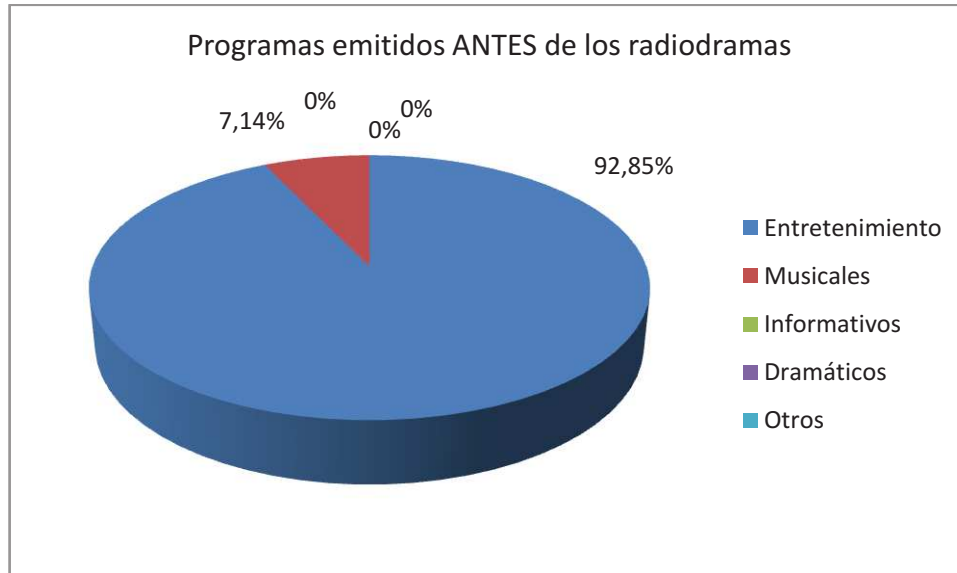


Figura 94. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1983-1987



Figura 95. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1983-1987

Los radiodramas se emiten principalmente durante la franja de emisión de mañana (46,15%), seguida de la franja de madrugada (30,76%), de la tarde (30,76%) y la del mediodía (7,69%). En esta etapa destaca la emisión de radiodramas durante la madrugada, una franja horaria novedosa en la que, hasta este momento, había una escasa emisión de radiodramas.

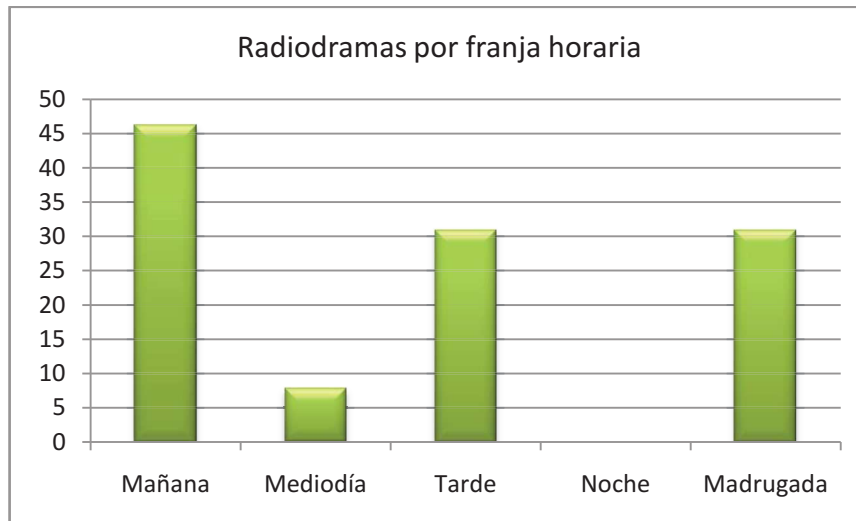


Figura 96. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1983-1987

La duración media de los radiodramas es de 30 minutos 45 segundos.

Los resultados del análisis de contenido nos permiten conocer las principales características de la emisión del género radiodrama en la radio española a través de la publicación de las parrillas radiofónicas en la prensa nacional. La evolución del radiodrama a lo largo de las diferentes etapas históricas que se abarcan en este análisis, muestra una línea de vida completa: el nacimiento, con sus primeras apariciones en la programación radiofónica de las emisoras

españolas en 1924, el desarrollo a lo largo de los años hasta despuntar a mediados de la década de los 60 y su desaparición de la programación radiofónica diaria a partir de 1985.

Los resultados del estudio nos dibujan una fotografía del radiodrama y de su emisión radiofónica en España entre 1924 y 1987: el radiodrama aparece en la programación en los primeros años de emisión radiofónica, su emisión aumenta progresivamente hasta el comienzo de su década de oro en 1954, para ir poco a poco desapareciendo de las parrillas de programación diaria a partir de 1985. Los radiodramas en España se emiten de martes a viernes, desde cualquier emisora perteneciente a la Cadena *SER*, duran una media de 30 minutos y 42 segundos y se emiten en la franja horaria de la tarde, antes y después de un programa de tipo *entretenimiento*.

La elección de la muestra de radiodramas producidos por *RNE*, en vez de programas de Cadena *SER*, se realiza por dos razones fundamentales: primera, por el fondo histórico del archivo sonoro de *RNE* y segunda, porque se trata de un ente público que facilita el acceso a investigadores.

CAPÍTULO 5 - Análisis morfológico descriptivo

En este quinto capítulo, se realiza un análisis morfológico descriptivo de diez radiodramas experimentales creados por *RNE* para la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia. Los radiodramas elegidos son representativos de cuatro décadas: la de los 60, 70, 80 y 90.

Análisis morfológico descriptivo

5.1. *María* (Machado, 1963).

5.1.1. Ficha¹⁵⁰.

TÍTULO: *María*

AUTOR: Machado; Leocadio

CUADRO TÉCNICO: Almendros; Domingo (Director)

INTÉRPRETES: ---

DURACIÓN: 00:26:00¹⁵¹

FECHA GRAB.: ---

FECHA EMI: ---

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: Finalista Premio Italia 1963

5.1.2. Contextualización.

María es el primer radiodrama que *RNE* envía al Premio Italia en la categoría de dramático. Leocadio Machado escribe esta obra que interpreta el Cuadro de Actores de la emisora pública bajo la dirección de Domingo Almendros, unido al trabajo profesional de los *ruideros*¹⁵² de *RNE*, Javier Segade y Javier Barrio, y el resto del equipo técnico. *María* queda finalista en el certamen de 1963.

Leocadio Rodríguez Machado, más conocido como Leocadio Machado¹⁵³, nació en Tenerife en julio de 1922 y falleció el mismo mes en 2009 en Alicante. Guionista y dramaturgo dedicó toda su vida a la radio ocupando puestos de responsabilidad como la dirección del Instituto Oficial

¹⁵⁰ Ofrecemos las fichas oficiales de los radiodramas analizados que se encuentran en los archivos sonoros de RNE. La ficha de *María* se completa en los créditos tras el desenlace del radiodrama. Se incluye en el análisis.

¹⁵¹ Es un error. El programa dura 13 minutos y 14 segundos.

¹⁵² La RAE define *ruidero* como “ruido intenso y repetido” un vocablo usado en México. Nosotros con este término nos referimos a los profesionales de la radio que se ocupaban de buscar, crear y reproducir los efectos sonoros que acompañan al desarrollo narrativo de una historia. Es una profesión desaparecida.

¹⁵³ Las obras musicales que compuso lo hizo bajo el seudónimo de Leo Roma (<http://datos.bne.es/persona/XX1318099.html>)

de Radio y Televisión y dirigió también durante años programas especiales y dramáticos de *RNE* y posteriormente los de *TVE*.

Tras su muerte, el escritor Fernando Delgado asegura que “imaginaba los sonidos, soñaba con ellos, desentrañaba la propia música de la radio. Y le ponía palabra, la palabra de un narrador de la época, la lírica que resistían las ondas” (Delgado, 2009). Su hijo, Carlos Machado, escribe que con *María* o *Tragedia negra para voces blancas*, “igual que Julio Verne, Leocadio se adelantó a su tiempo” (Machado, 2009) y recuerda que ganó tres premios Ondas, dos premios de teatro Calderón de la Barca¹⁵⁴, dos premios Nacionales de Radio, premio de la Farándula de teatro, Antena de Oro, Premio Internacional de la Cruz Roja, Premio Virgen del Carmen y fue finalista en el Premio Italia de radiodifusión. Leocadio Machado fue una figura clave para la radio de la década de los 60, un “creador vanguardista” (Gómez, citado en Lawendel, 2007).

En el año de producción de *María* 1963 y según los datos del Archivo Sonoro de *RNE*, el ente público elabora y emite títulos dramáticos como *La emperatriz errante*, un trabajo de 18 capítulos escritos por José Antonio de Villajos y adaptados a la radio por Amado Gracia, *Boy* de Luis Coloma adaptados por Amparo Macua, también una serie de 18 capítulos y *La radio estaba allí*, producciones dramáticas que comenzaron a grabarse en 1963 y estuvieron en antena hasta 1971, fueron escritas precisamente por Leocadio Machado y Francisco Hernández Castañedo y se realizaron 53 programas.

5.1.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

Esta pieza radiofónica hace un recorrido por la vida de María. En 13 minutos y 14 segundos, Leocadio Machado nos sumerge en momentos clave de la breve existencia de una niña.

María es la historia de una niña a la que le gusta jugar al tiki-taka, crece en una familia rural, enferma (o ya estaba enferma¹⁵⁵) y fallece. Este radiodrama experimental da pie a diferentes argumentos con algunos puntos comunes. Incluso y aún teniendo un argumento definido, la escucha repetida del audio puede provocar un cambio en su interpretación. Según Juan Munsó Cabús (1988) *María* es la historia de una mujer que comienza cuando dos niños se encuentran en un parque. Se enamoran, se casan y pasan juntos toda la vida hasta que ella fallece. Entre los puntos comunes con nuestro argumento, encontramos que la protagonista se llama María y que, en el desarrollo de la pieza, el personaje crece, evoluciona y muere tras una enfermedad. Desde luego, *María* es una historia de amor, bien sea un amor entre dos niños que se hacen adultos y comparten la vida o el amor de un padre por una hija.

El autor plasma en esta creación, de manera más general, parte de la vida de un pueblo rural de la España de la década de los sesenta. Una sociedad rural sumergida de lleno en la religión católica del momento.

Machado comienza la pieza directamente con los primeros efectos sonoros, sin ninguna presentación. Por lo tanto, en un primer momento, no conocemos el título de la obra ni los autores o participantes en la misma. Tras el desenlace de la historia, se incluyen los créditos,

¹⁵⁴ Premio Nacional de Teatro para Autores Noveles “Calderón de la Barca”. En 1950 por su obra *Santa Ana, estación* y en 1955 por *Relato descarnado* (<http://www.mecd.gob.es>).

¹⁵⁵ Este argumento puede estar justificado con las risas y murmullos de hombres y mujeres al comienzo de la pieza. Se ríen y murmuran sobre María, una niña que podría tener algún síndrome de nacimiento, por ejemplo, un síndrome de down, que en un entorno rural de la época podría generar estas actitudes entre los vecinos. Con el añadido de que esta enfermedad podría causar una muerte temprana por un fallo cardíaco.

que aparecen a dos voces masculinas intercaladas. Primero indican la función que ha realizado cada participante en la elaboración del programa y luego ofrecen el nombre completo de cada uno de ellos¹⁵⁶.

Como si de una obra teatral se tratara, establecemos dos actos, el primero que abarca la mayor parte del radiodrama contado en diferentes escenas o secuencias (Propp, 1987) según las acciones que suceden a lo largo de la vida de María y un segundo acto o epílogo con una sola escena que comienza con la apertura de una gran puerta. Mencionamos los créditos que aparecen en último término.

- Acto I

En el primer acto, nos encontramos con siete escenas:

1.- La primera escena es la presentación de María en donde escuchamos por primera vez las bolas que suenan muy suave, en primeros planos y de fondo, junto a murmullos de niños pequeños y una voz masculina pausada, tranquila, pero a la vez emocionada y contenta que nombra a María. En primer plano y de fondo, oímos una especie de carro metálico que podría indicar que nos encontramos en una zona rural.

2.- En la segunda escena, las bolas suenan con mayor intensidad, vuelven a un primer plano y pasan a fondo, desapareciendo, para que podamos escuchar las risas de un hombre, cinco carcajadas en primer plano que sumado al murmullo de varias mujeres nos dan a entender que algo pasa con María, se ríen y murmullan sobre ella. El graznido de un cuervo acalla todos los demás sonidos, el augurio de que algo malo va a ocurrir, deja paso a unos segundos de silencio. Tras la pausa dramática, entendemos que María rompe algo de cristal y su padre enfadado la riñe. Podemos pensar que María cierra de un portazo una puerta y baja las escaleras como queriendo salir, queriendo escapar de su casa, de su entorno. El final de la escena viene marcado por el eco del grito del cuervo que se pierde a lo lejos.

3.- Las bolas marcan el comienzo de la tercera escena y de nuevo es un sonido suave. Repican las campanas de una iglesia mientras escuchamos el sonido del agua que avanza por su caudal, todo fluye de manera natural. Creemos que esto es lo que ocurre en la vida de María. Aparece de nuevo la voz del padre que de manera tranquila y pausada vuelve a decir el nombre de su hija para llamarla. El sonido de un viento huracanado hace despertar al oyente de su estado de relax, para terminar la escena con el cierre de una ventana. El fluir del agua se vuelve a escuchar de fondo.

4.- El tiki-taka marca un cambio radical. Las bolas suenan despacio pero con cierta intensidad hasta que desaparecen. Un estridente sonido aparece junto al ruido del tráfico incesante de una gran ciudad que se funde con sirenas de ambulancias. Se oye en primer plano el ruido de un coche y agua de fondo junto con un ruido que nos sorprende. A la protagonista le ha ocurrido algo y la llevan al hospital. El agua que en la escena anterior fluía suavemente, de manera natural, baja ahora con mayor intensidad. Tras un trueno, el padre nombra angustiado a María.

5.- En esta escena, las bolas suenan más rápido y con mayor intensidad, desapareciendo para dar paso a rezos de gente en una iglesia. Rezos que se escuchan en latín. Vuelve a sonar un trueno. Los vecinos del pueblo en donde vive María se reúnen en la iglesia para rezar por ella. Finaliza la escena con otro trueno, desde nuestro punto de vista preludio de que María no se va a curar.

¹⁵⁶ La ficha técnica oficial de RNE recoge solo el nombre del autor y dentro del cuadro técnico el nombre del director.

6.- Las bolas con sonido intenso y corto marcan también el comienzo de esta escena. Suena el nombre de María, interpretado con una mayor angustia, seguido del sonido del latido de un corazón que escuchamos en primer plano durante unos segundos para dejar de oírlo. El sonido desaparece. María ha muerto. El padre asustado llama a María en una ocasión y la vuelve a llamar con un grito desesperado. No hay nada ya que se pueda hacer.

7.- En esta última escena del primer acto, el oyente asiste al entierro de María en el cementerio de su pueblo. El féretro llega en un carro tirado por caballos, suenan los pasos de los caballos y las ruedas de madera del carro. El cura canta en latín el entierro como era habitual en la época y las campanas suenan a lo lejos y en primer plano, para volver a pasar a fondo. Oímos las bolas del tiki-taka de María, es un sonido fuerte. La sepultan bajo la tierra, los enterradores cubren la caja con sus palas llenas de piedras y tierra. El cura continúa sus rezos que van y vienen de un plano de fondo a un primer plano y pasan a fondo. El entierro finaliza. Se oyen murmullos de gentes que acaban hablando acaloradamente mientras se alejan del camposanto entre toses, risas y carraspeos. Machado introduce una larga pausa para finalizar el acto con el aullido de un lobo. El autor incluye la escena final que hemos insertado en otro acto o epílogo.

- Acto II o epílogo

El segundo acto con una sola escena, da pie a pensar que María, tras su muerte, se encuentra en otro lugar. Un lugar en el que los pájaros cantan y hay otros niños para poder jugar juntos. Un espacio que bien podría ser el cielo. He aquí la importancia del nombre elegido por el autor para la protagonista: María y su significado hebreo de “elevada, elegida”. María muere y sube al cielo. La escena comienza con el sonido de unos pasos, alguien que, según la religión católica, sería San Pedro, se dirige a abrir una puerta. Suena la lenta apertura de unas grandes puertas cerradas con un cerrojo de forja muy pesado. Son las enormes puertas del cielo que se abren para dejar entrar a María con su tiki-taka. Las bolas suenan rápido y alegres como en ningún otro momento de la historia. Gracias al sonido del tiki-taka, sabemos que María está llena de vida, sana y feliz. Se encuentra rodeada de niños. Uno de ellos la llama en dos ocasiones cuando suena una sirena. Se produce una pausa y con un golpe musical inesperado finaliza el acto poniendo punto y final al radiodrama.

-Créditos

Los créditos están locutados por dos voces masculinas posiblemente actores del Cuadro de Actores de *RNE*. Dos voces intercaladas informan de quiénes han sido los participantes en la elaboración del programa.

LOCUTOR 1: Leocadio Machado escribió este radiodrama.

LOCUTOR 2: Realizaron los efectos sonoros: Javier Segade y Javier Barrio.

LOCUTOR 1: Dijo la palabra “María”, Valeriano Andrés.

LOCUTOR 2: Hicieron el registro y el control: Alfonso Hernández y Francisco Ruiz Puertos.

LOCUTOR 1: Revisó el sonido: Luis Sánchez Caballero.

LOCUTOR 2: Dirigió Domingo Almendros.

Durante el radiodrama, el autor prescinde del narrador y los hechos son contados a través de los efectos sonoros, algunos de ellos *enlatados* y otros realizados en directo en los estudios de *RNE* por los *ruideros* Javier Segade y Javier Barrio. La combinación de estos efectos nos ofrece retazos de la vida de María, desde su nacimiento hasta su muerte. Es una estructura

cronológica lineal cerrada. La voz que destaca por su carga dramática es una voz masculina, la del padre, locutada por el actor Valeriano Andrés perteneciente al Cuadro de Actores de *RNE*. Esta es la voz que guía la acción, desde la presentación de la protagonista con el primer “María” hasta su fallecimiento, pasando por diversos momentos de la vida de la niña. El resto de murmullos y risas, así como la voz aguda del niño que se escucha al final del radiodrama, son realizados por los componentes del Cuadro de Actores. Todos ellos bajo la supervisión del director del Cuadro de Actores, Domingo Almendros.

Técnicamente la grabación se realiza en sonido monofónico. El escenario sonoro se percibe a través de un micrófono que registra todas las voces y efectos. El oyente los escucha en un solo plano, generalmente un solo sonido que aparece en primer plano y pasa a un segundo plano hasta desaparecer para ser sustituido por otro sonido.

5.1.4. Análisis.

Abordamos el análisis de *María* desde la escucha de la grabación del programa radiofónico. Como aspectos más experimentales en este radiodrama experimental tenemos que:

- 1.- La actante principal, la protagonista, es un sonido, un efecto sonoro, el oyente conoce su nombre de modo indirecto a través de la llamada continua del personaje del padre.
- 2.- A lo largo del texto, los actores que llevan a cabo las diferentes acciones son humanos y no-humanos.
- 3.- Apenas se utiliza el elemento radiofónico de la palabra, aún así, el oyente puede crear imaginariamente una historia con un principio y un final. A través del sonido, el autor ubica al oyente en espacio y tiempo en el transcurso de la narración.
- 4.- Es un ejemplo de experimentación con los elementos del lenguaje radiofónico: pocas palabras, sin música y, sin embargo, se crea musicalidad con los efectos sonoros, además del valor significativo de los silencios como elemento dramático.

5.1.4.A. La protagonista es un efecto sonoro.

El autor juega con la protagonista de la historia. La hace audible para el oyente a través de un efecto sonoro que la define, sustituyendo el elemento radiofónico de la palabra por el sonido de un juego de bolas llamado tiki-taka. Dependiendo de la frecuencia e intensidad de este sonido a lo largo de las diferentes acciones, se aprecian cambios, no solo en algunos de sus atributos (Propp, 1987), sino también en sus estados de ánimo y sentimientos:

- El primer sonido que percibimos del tiki-taka es un sonido suave en primeros planos y de fondo. Es la primera aparición de María, aunque no sabremos que se llama así hasta la primera intervención del personaje del padre llamando suavemente por su nombre a su hija. El oyente puede deducir que es la protagonista por la repetición continua de su nombre y la repetición también del efecto sonoro de las bolas. María juega siempre con el tiki-taka, por lo tanto, la escucha de su sonido significa que la protagonista está presente.
- En la siguiente acción, las bolas suenan con mayor intensidad, vuelven a un primer plano y pasan a fondo, desapareciendo. Este sonido es el crecimiento de María. Crece con fuerza, lo que supone enfrentamientos puntuales con su padre y el entorno.

- Las bolas vuelven a escucharse suaves. Reflejan que María disfruta de momentos tranquilos.
- En la siguiente acción, el sonido del tiki-taka augura un cambio radical en su vida. Las bolas suenan despacio pero con cierta intensidad hasta que el sonido desaparece.
- Las bolas suenan más rápido y con mayor intensidad, se presupone que algo le va a ocurrir a la protagonista.
- Las bolas con sonido intenso y corto indican que la vida de María se acaba.
- El tiki-taka no suena en esta última acción del primer acto porque la protagonista ha muerto.
- En la acción del epílogo, las bolas vuelven a sonar, suenan rápido y alegres como en ningún otro momento de la narración. El oyente recibe con este sonido del tiki-taka que María está llena de vida, sana y feliz aunque en otro lugar diferente al terrenal.

El oyente presupone que el personaje está presente a través del sonido del tiki-taka porque alguien tiene que jugar a las bolas para que estas suenen y se puedan escuchar. La misma experimentación sonora se da en *Pasos* de Calderón (1945). En *Pasos*, el protagonista al igual que en *María*, se representa a través de un sonido que le define, el sonido de sus propios pasos. Por lo tanto, aunque el resto de personajes y actantes ofrecen datos de su existencia, el oyente presupone que el protagonista de la acción se encuentra presente porque escucha sus pasos. En ambos casos, las similitudes son varias porque Calderón al igual que Machado, prescinden de la figura del narrador en toda la narración¹⁵⁷. En otra de las piezas que analizamos, *José, el hombre música* de Medina (1974), el protagonista es principalmente sonido musical aunque realiza algunas intervenciones con palabras.

El nombre de la protagonista, María, es un nombre propio muy utilizado en España. Desde la década de los 20 hasta la década de los 60 ocupaba los primeros puestos de nombres para niñas. Por lo tanto, la protagonista podría ser cualquier niña en cualquier lugar de la España del momento de creación del radiodrama. María es un nombre propio femenino de origen hebreo que está extendido por todo el planeta, sobre todo en aquellos países de credo cristiano, ya que así se llamaba la madre de Jesucristo, el Mesías, según el Nuevo Testamento. Parece ser que, Dios eligió a María como su amante retórica para ser la madre de todos y, por tanto, el nombre de María significa amada de Dios, aunque en su significado hebreo sería excelsa, elevada y elegida, significado muy importante en esta creación de Machado, sobre todo en el epílogo final de la historia. La propagación del cristianismo y la gran devoción a la Virgen han convertido a este nombre en el nombre de mujer más extendido, presente en todas las lenguas.

5.1.4.B. Actores humanos y no-humanos.

Respecto a los actores (Talens, 1978) que aparecen en la pieza, hay varios humanos y el resto no-humanos. Estos últimos realizados con efectos sonoros, tan relevantes en el transcurso de las acciones que se convierten en actores imprescindibles.

- Actores humanos

¹⁵⁷ Según las referencias aportadas en el epígrafe dedicado al *Radiodrama Experimental en España* del Capítulo 3. Marco teórico y conceptual, ya que no existe grabación del programa *Pasos*.

Distinguimos a un actor principal, protagonista único: María. Se trata de un personaje humano sin voz. El oyente no escucha una voz femenina infantil que le ofrezca posibles características definitorias de esta niña. Su presencia se intuye en el momento en el que se oye el golpeteo de unas bolas con las que está jugando. Estas bolas se convierten en actores.

Otro personaje humano es una voz masculina adulta que pertenece al padre de María. Esta voz masculina, con una gran carga dramática, solo dice una única palabra que es “María” y que repite en siete ocasiones a medida que avanza la trama. A través de este único vocablo, el personaje nos ofrece su estado de ánimo en cada momento de la vida de la niña: emocionado, contento, enfadado, tranquilo, inquieto, asustado, angustiado y desgarrado. Este tipo de estados de ánimo a lo largo del desarrollo de la audición nos dan a entender que, sin ninguna duda, se trata del padre de María porque son estos los estados de ánimo que surgen de un sentimiento muy especial de los padres hacia los hijos. Gracias a este personaje, sabemos que la protagonista es y se llama María. El intérprete de esta voz masculina es el actor madrileño Valeriano Andrés (1922-2005) perteneciente al Cuadro de Actores de RNE. Valeriano Andrés comienza su andadura como actor en el Teatro Español Universitario (TEU) y destaca por sus papeles principalmente cómicos en el teatro, en el cine y en la televisión.

Aparece otra voz masculina, la de un cura que canta un réquiem en latín. Es el entierro de María. La voz del cura se escucha en primer plano unos segundos y pasa a fondo, mientras entierran el ataúd de madera en un agujero en el suelo. En los años 60, la misa de difuntos, el ruego por las almas de los muertos, se recitaba en latín.

Al final de la pieza, aparece una voz masculina infantil que llama a María dos veces seguidas como invitándola a ir con él. En la última llamada, la voz del niño suena como si estuviera ligeramente asustado por unas sirenas que se oyen. En los créditos finales, se olvidan de este personaje y de nombrar a la actriz que le pone voz, seguramente una de las actrices del Cuadro de Actores de la emisora.

Oímos voces corales en tres ocasiones: un conjunto de risas femeninas y masculinas que también cuchichean, rezos dentro de una iglesia tras la hospitalización de María y un murmullo de voces principalmente masculinas después del entierro de María. Son efectos sonoros de risas, cuchicheos y murmullos grabados en directo en los estudios de RNE por el Cuadro de Actores. Reflejan el entorno social en el que viven María y su padre.

- Actores no-humanos

Este radiodrama experimental está apoyado en sonidos que son los que relatan la vida de María. Estos efectos sonoros son imprescindibles para la comprensión del dramático convirtiéndose en actores fundamentales.

Uno de los efectos sonoros más importantes de la historia y marcan su ritmo es el golpeteo constante del juego de bolas o tiki-taka que lleva siempre consigo María. Es un juego de malabares muy típico en la década de los 60. El uso de este juego es un indicio más para asegurar que la protagonista es una niña¹⁵⁸. El tiki-taka consiste en dos esferas sostenidas por un mismo cordel entrelazado con un aro considerado como eje, que proporciona simetría entre las esferas y el cordel. El objetivo del juego consiste en mantener el golpeteo constante de las dos esferas moviendo de manera rítmica el brazo y la muñeca.

¹⁵⁸ Los niños de la época jugaban a la cuerda, a la gallinita ciega, a la rayuela, la comba, con las muñecas, con el tambor, a las chapas, la peonza, el corro de la patata, al escondite inglés, etc. Había varios juegos con bolas, por un lado las canicas, un juego más de niños que de niñas, el balero o boliche un juego también de malabares compuesto por un tallo, generalmente de madera, unido por una cuerda a una bola con un agujero ajustado al tallo. Y, otro juego, que es el que nos ocupa, llamado tiki-taka.

Estos ritmos en el golpeteo de las esferas nos indican, durante la audición de *María*, las distintas épocas de la vida de la niña. Hay momentos en los que los golpes son suaves como sin fuerza, sobre todo al principio, como si estuviera aprendiendo, se tornan más rítmicos, impregnando una mayor seguridad, o suenan más fuerte y arrítmicos, en otros momentos vitales de la protagonista.

El sonido del agua que fluye por su caudal nos acerca a ese entorno rural en el que vive María y, según la intensidad con la que baja ese agua, nos indica el estado en el que se encuentra la protagonista. El sonido del agua que fluye tranquila marca un momento estable mientras que, la bajada de un río más caudaloso, nos adelanta que algo ocurre o va a ocurrir en su vida.

Destacamos el graznido de un cuervo en dos ocasiones como preludio de un desenlace fatal. El cuervo es un ave simbólica que ha estado vinculada con el mal, el demonio y la oscuridad. Se creía que presagiaba enfermedades y guerras y que actuaba como aviso de muerte. En esta pieza, cumple con esta simbología, aferrada aún más en zonas rurales de la España de la época. Los graznidos del cuervo nos informan de la soledad en la que vive María y nos adelantan su muerte. Este efecto sonoro *enlatado*¹⁵⁹ impregna a la pieza de un cierto misterio.

En la tercera escena y en la séptima escena del primer acto, repican las campanas. En las zonas rurales y en la época de creación de este radiodrama, el sonido de las campanas tenía dos funciones principales: la de llamar y reunir a los vecinos del pueblo para la oración en la iglesia y la función de alertar a los vecinos de un suceso, una muerte o una emergencia. En esta escena, las campanas cumplen con la primera función. Seguramente se trata de un día festivo en el que todo fluye con normalidad tanto alrededor de María como en su propia vida. Este sonido les invita a disfrutar de una misa de alegría a todos los vecinos. En la escena séptima, las campanas repiquetean con la muerte de la protagonista.

Tras el entierro de María, se escucha el aullido de un lobo. Machado traslada el simbolismo del aullido al entierro de la protagonista. El oyente comprende que este sonido refleja la pérdida de María al morir y, por tanto, alejarse de su pueblo, la tristeza de su padre y la unión del pueblo ante su pérdida.

Por último, consideramos que los silencios o pausas también se convierten en este radiodrama en personajes de la historia. El oyente, con los silencios, asume lo que ha sucedido y se prepara para lo que le espera. Se producen tres silencios importantes: el primero se produce en la escena segunda tras el eco del grito de un cuervo. Se presupone que algo va a ocurrir y el siguiente sonido que se escucha es que María rompe un objeto de cristal; la segunda pausa intencionada es tras los murmullos, toses y risas de las gentes que se alejan del camposanto tras el entierro de María. Seguidamente se escucha el aullido de un lobo; y el último silencio es en la única escena del acto segundo después de escuchar murmullos y pájaros que cantan piando. Leocadio Machado pone fin a la historia. Tras el silencio suena un golpe de efecto que da paso a los créditos locutados por dos voces masculinas.

5.1.4.C. El espacio y el tiempo a través del sonido.

El entorno principal en el que se desarrolla la acción es el lugar en el que vive María. Por los diferentes efectos sonoros que escuchamos desde el primer momento, un carro metálico, agua, viento... en un entorno sin contaminar por los ruidos del tráfico y del gentío, suponemos

¹⁵⁹ Con sonido *enlatado* nos referimos a sonidos o efectos especiales o ruidos que están grabados previamente y se emiten desde el soporte en el que están grabados.

que es un entorno rural, un pueblo de la España de la década de los 60. María vive y crece en este lugar.

La casa en donde habita María también aparece representada a través de los efectos sonoros: las puertas están abiertas pero, con los enfados, se cierran con un portazo; la casa tiene escaleras y, por tanto, varias plantas, por las que María baja rápidamente queriendo escapar de las riñas de su padre; y las ventanas están abiertas, pero el fuerte viento huracanado las cierra.

Machado nos hace salir de ese entorno rural con los ruidos molestos del incesante tráfico de una ciudad. La sirena de una ambulancia se oye en primer plano, algo ocurre. Es la ambulancia que traslada a María al hospital. De manera paralela, la naturaleza de su pueblo se altera y los sonidos que escuchamos son de bajada fuerte de caudal y un trueno. En la escena sexta del primer acto, el hospital reaparece de nuevo, la situación es extrema, el padre de María la llama angustiado, muy angustiado. La desaparición del sonido del corazón de María y el grito de su padre indican que ha fallecido. El autor representa a través del pueblo de María lo natural, el entorno sano, familiar, silencioso, un lugar de descanso en donde la vida sigue su curso mientras que la ciudad es ruido, enfermedad y muerte.

Otro lugar es la iglesia. El lugar de culto de la época y también un lugar de reunión para los vecinos del pueblo de María. Allí aparecen para rezar en latín unidos por la pronta recuperación de María.

El último lugar que visita el oyente en este primer acto es el cementerio del pueblo de María. Un cementerio que se encuentra al final de un camino de piedras por el que llega el féretro sobre un carro tirado por caballos. En el cementerio, esperan los vecinos del pueblo para despedir a María. La caja se mete en un agujero en el suelo sobre el que echan tierra con piedras. El sonido del réquiem cantado por el cura y el sonido de campanas inundan el lugar.

En el segundo acto, la historia de María, que parecía acabada, transcurre en el más allá, en el cielo, un espacio fundamental para los creyentes católicos, a donde van los seres fallecidos o sus almas. Las puertas del cielo se abren para que entre a otra vida, mucho mejor, en la que hay muchos niños y cantan los pájaros. Es un lugar seguro, parecido al pueblo de María.

El tiempo real es de 13 minutos y 14 segundos incluyendo los créditos. Si hablamos del tiempo del relato, tenemos una sucesión cronológica lineal. Conocemos a la protagonista prácticamente desde su nacimiento y, a través de los efectos sonoros, participamos de diferentes momentos de su vida hasta que muere. Cada una de las escenas en las que hemos dividido el radiodrama nos ofrece retazos que transcurren a lo largo de su vida.

La primera escena del primer acto es la presentación de María, el amor de un padre al recibir la llegada de una hija. Es un momento bonito, tranquilo, pausado, como marca la voz masculina al nombrar a María. En el segundo acto, María ha crecido, genera murmullos y risas a su alrededor. Recibe la primera voz de riña de su padre y esto hace que se enfade, rompe algo de cristal, cierra una puerta, baja las escaleras, se aleja. En el tercer acto, los malos momentos han quedado en el olvido y su vida transcurre tranquila como el sonido del agua que avanza por su cauce. Sin embargo, aparece un viento huracanado que cierra una ventana, indicando la llegada de ciertos imprevistos.

A partir de aquí, hay un giro en la situación vital de María, se pone enferma. En la cuarta escena escuchamos tráfico intenso y el sonido de una ambulancia que seguramente traslada a María al hospital de la ciudad. Es un momento de angustia. Mientras, en su pueblo, los conocidos rezan dentro de la iglesia por su sanación. Esta escena quinta transcurre de manera

paralela en el tiempo al ingreso hospitalario de María generando una incertidumbre en el oyente que no sabe lo que va a suceder. Llega el sexto acto, en donde se escucha claramente el sonido del corazón en primer término hasta que dejamos de oírlo. Este sonido junto a las voces de dolor de su padre nos indican el final trágico de la historia de María. El oyente asiste en tiempo real a la parada del corazón de María.

En la séptima escena del primer acto, somos espectadores del entierro de María. Los caballos tiran de un carro con ruedas de madera que se acerca hasta el cementerio por un camino de tierra. El cura acompaña al féretro con cánticos en latín, al fondo las campanas pasan a oírse en primer plano y se funden con sonido del tiki-taka. El oyente sabe que el ataúd es sepultado en el suelo. Los enterradores trabajan con palas cogiendo tierra con piedras con las que tapan la caja. El murmullo de las gentes que han acudido al sepelio nos indica que este ha finalizado. Es el punto y final de la vida de María pero Leocadio Machado no da por finalizado el radiodrama, queda saber qué ocurre con María.

El segundo acto nos traslada a otro tiempo, a otra dimensión inalcanzable para los vivos. A María le abren la puerta del cielo. Las bolas vuelven a sonar con ritmo expresando cierta alegría entre otros niños. Un sonido estridente devuelve al oyente al tiempo presente. La historia del radiodrama ha finalizado. Antes de finalizar el programa, se informa al oyente de quienes la han elaborado a través de los créditos.

5.1.4.D. Una historia casi sin palabras.

María es una pieza radiodramática con un argumento abierto a la imaginación del oyente. No hay un texto escrito que nos dirija hacia una línea argumental concreta. El hilo conductor es el sonido del choque de las bolas del tiki-taka que comienzan y finalizan la narración del radiodrama y aparecen marcando diferentes ritmos, cambios de escenas o situaciones. Apenas hay palabras. Las únicas, las llamadas del nombre de María realizadas por una voz masculina de varón adulto que nos guía a través de la historia con sus diferentes entonaciones. Afirmamos que es alguien muy cercano a María. Estas entonaciones tienen una carga lo suficientemente emotiva como para confirmar que se trata de la figura del padre.

El objetivo final de *María* es contar una historia que sorprenda. Para ello, el autor prescinde de la música, casi totalmente de la palabra y narra a través de los sonidos, los ruidos y los silencios. De este modo, Leocadio Machado busca captar la atención del jurado de los Premios Italia y sorprenderles para conseguir el galardón. Es una creación exclusiva para enviar al certamen internacional, de ahí, esa libertad a la hora de plasmar esta ficción radiofónica. Mientras, en la radio de la época se escuchaban otros géneros, especialmente los seriales radiofónicos¹⁶⁰. Desde nuestro punto de vista, es más que probable que Leocadio Machado hubiera tenido referencias del trabajo experimental *Pasos* de Antonio Calderón ya que la base de la idea es la misma: contar una historia a través de los efectos sonoros.

María es el radiodrama más experimental de los que hemos escogido para nuestro estudio de caso porque consigue contar una historia a través de las ondas utilizando principalmente un solo elemento del lenguaje característico y definitorio de la radio: los efectos sonoros. Este elemento guía al oyente en las diferentes escenas consiguiendo dibujar en su imaginación una historia, parecida o no, a la de otros oyentes: la historia de la vida de María. El elemento radiofónico de la palabra, a través de las voces masculinas de dos locutores, es necesario para

¹⁶⁰ Tal y como ofrecemos en los resultados del análisis de contenido del Capítulo 4.

hacer llegar al oyente quiénes han sido los partícipes de la producción pero no se hace necesaria para el transcurso de las acciones.

El autor cuenta esta historia exprimiendo uno de los elementos del lenguaje radiofónico, los efectos sonoros y prescinde prácticamente del resto de elementos, música, palabra y silencios, permitiendo al oyente, receptor último de la pieza, desarrollar su imaginación y construir con gran libertad su propio radiodrama.

5.1.5. Resumen.

Resumiendo, podemos decir que *María* sorprende al oyente porque:

- No hay presentación previa de la historia. Por lo tanto, el oyente no sabe ni el título del radiodrama ni los autores ni los participantes enfrentándose directamente a las acciones y a los actantes.
- No hay narradores a lo largo de la historia. El oyente no es guiado por un narrador, lo que le da una mayor libertad para imaginar las acciones según las va escuchando. Incluso la escucha repetida del audio puede provocar un cambio en la interpretación inicial de la narración.
- Un efecto sonoro representa a la protagonista de la historia y marca el paso de una acción a otra.
- La protagonista tienen una muerte terrenal pero continúa viva en el cielo.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - Casi no hay palabra. Pero la que hay, un nombre propio, es imprescindible para la construcción mental de lo que ocurre.
 - No hay música. La musicalidad la crea el sonido de los propios efectos sonoros.
 - Los efectos sonoros y ruidos construyen la narración a través de las acciones. Se convierten en actores.
 - Los silencios son actores que imprimen dramatismo en diferentes momentos de la historia.
- Técnicamente es una pieza sencilla producida con sonido monofónico. El sonido se escucha en primer plano y pasa a un segundo plano manteniéndose de fondo o desapareciendo.
- Es un radiodrama experimental, posiblemente influenciado por el radiodrama experimental precursor *Pasos*. En ambos casos, la experimentación radica en el uso que el autor realiza de los códigos sonoros (Barea, 2004): pocas palabras, ausencia de música, narración y musicalidad gracias a los efectos sonoros y tensión dramática con los silencios. Añadimos una experimentación narrativa por ausencia de narrador.

5.2. *Tragedia negra para voces blancas* (Machado, 1969).

5.2.1. Ficha.

TÍTULO: *Tragedia negra para voces blancas*

AUTOR: Machado; Leocadio

CUADRO TÉCNICO: Machado; Leocadio (Director)

INTÉRPRETES: Pastor Mata, Miguel; Merino, Encarnita; Quintana, Pilar; Cuadro de Actores de RNE.

DURACIÓN: 00:22:43

FECHA GRAB.: 19690804

FECHA EMI: 19701127

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: ---

5.2.2. Contextualización.

Tragedia negra para voces blancas es otro de los radiodramas experimentales que Leocadio Machado y el equipo de RNE enviaron al Premio Italia en la categoría de dramático en 1969. No hay ninguna referencia que indique que el trabajo recibiera ni mención ni premio alguno en el certamen.

El autor, finalista de los Premios Italia de 1963 con *María*, había recibido ya varios premios por sus trabajos en radio, entre ellos el Ondas¹⁶¹ en 1965 al mejor programa informativo de RNE Especiales.

Según datos de la ficha oficial, la grabación de este radiodrama se produce a principios del mes de agosto de 1969 y parece que se llega a emitir en noviembre del año siguiente incluso, después de la emisión en TVE de una adaptación del guion.

El propio autor adapta el guion radiofónico para realizar una breve obra de teatro televisada, *Tragedia negra para voces blancas*, con una duración aproximada de 30 minutos y protagonizada por la actriz Silvia Tortosa, se emite el sábado, 5 de septiembre, a las 22h en el programa *Pequeño Estudio* de RTVE, entre la emisión del *Telediario* y *Avances* y el programa *Un pueblo para Europa*.

¹⁶¹ Los Premios Ondas, creados en 1954, son otorgados anualmente por PRISA a través de *Radio Barcelona* de la Cadena SER, con el fin de galardonar la calidad de los profesionales, empresas y trabajos nacionales e internacionales más sobresalientes de la radio, publicidad radiofónica, televisión y música (<http://www.premiosondas.com>).

En esta ocasión, el autor utiliza la palabra como elemento principal si bien, los efectos sonoros cobran una relevancia especial porque dirigen la estructura y la línea dramática de la obra. Son importantes los silencios como elementos dramáticos y se prescinde de la música.

El mismo año de producción de *Tragedia negra para voces blancas*, RNE comienza la elaboración y emisión de un programa titulado *Narraciones y leyendas*, dramatizaciones de distintos autores que finaliza en 1977 y del que se realizaron 405 programas.

5.2.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

El argumento gira en torno a la hospitalización de Lee Hamilton, un hombre negro de 32 años herido de bala. La señora Hamilton espera impaciente noticias de su marido en una sala de espera del hospital de Playton en el que se encuentra ingresado. Tras una espera angustiosa, en la que la vida de Lee corre peligro, recibe la mejor noticia: los médicos han logrado salvarle.

El radiodrama da un giro inesperado en la última escena en la que el oyente conoce la verdadera identidad del protagonista y la suerte que le espera. Las buenas noticias quedan truncadas. Lee Hamilton es un reo condenado a muerte en la cámara de gas. Tras su recuperación, en aproximadamente treinta días, tendrá que cumplir su castigo. El propio título, *Tragedia negra para voces blancas*, avanza un final dramático para el protagonista.

Al igual que en el radiodrama de *María*, Machado nos da a conocer la historia de Lee Hamilton a través de otros personajes, en este caso a través de la esposa, el cirujano ayudante y el funcionario, ya que el protagonista carece de diálogo. Sabemos de su existencia a través de un ruido humano de alguien que agoniza, un efecto emitido por los altavoces cuando el médico le pide a la esposa de Lee que le hable a través de la megafonía.

Clic de megafonía.

CIRUJANO AYUDANTE: Señora Hamilton, hablele, hable a su esposo, hágalo con cierto optimismo, hemos conectado nuestra megafonía con la sala en donde usted se encuentra. El psiquiatra exige su colaboración.

ESPOSA: Lee, ¿me escuchas?

Ruidos de alguien que agoniza (PP se resuelve)

ESPOSA: Estoy aquí, muy cerca de tu cama, todo va a acabar pronto. Estoy esperando. Por favor Lee, pon mucho de tu parte.

Ruidos de alguien que agoniza (PP se resuelve)

CIRUJANO AYUDANTE (Por megafonía): Gracias señora Hamilton, es suficiente.

Tragedia negra para voces blancas pone sobre la mesa varios temas como la vida y la muerte, la ciencia y la medicina, las creencias religiosas y la pena de muerte.

En la estructura externa, Machado repite la estructura de *María* y comienza el programa directamente con efectos sonoros: el gong chino, una pausa y la sirena de la ambulancia. En este caso, a diferencia de *María* donde hasta el final del programa no se da esta información, tras estos primeros efectos, un locutor dice el título. Tras la ubicación del protagonista a través del mensaje que da una narradora, el locutor vuelve a repetir el título e indica quién es el autor.

-Preámbulo

El preámbulo consta de tres partes que hemos denominado escenas al igual que en las estructuras teatrales.

1.- En la primera escena, aparece el gong chino que marca el inicio seguido de la sirena de una ambulancia que se acerca y se aleja y vuelve a acercarse al oyente. El sonido de la sirena es indicativo de que algo sucede. Un locutor revela el título del programa seguido de nuevo por el gong. Se hace una pausa.

2.- En la segunda escena y tras escuchar la sirena de la ambulancia en diferentes planos sonoros que se repiten, la narradora explica al oyente el lugar en el que está el protagonista y aporta datos del estado de gravedad en el que se encuentra.

3.- En una tercera escena, el gong aparece para dar paso al locutor de la primera escena que dice el título del radiodrama y el nombre del autor. El sonido del gong cierra la escena.

-Acto I

En este primer acto, Machado presenta a los personajes y, a través de sus diálogos, acerca al oyente a ellos. Consta de seis escenas breves.

1.- En la primera escena, los efectos especiales de aparatos hospitalarios nos sumergen en el ambiente de un hospital. Unos pasos que se acercan presentan a dos personajes, uno de ellos el personal hospitalario que acompaña a la esposa de Lee y de modo indirecto a través de las indicaciones que le da este personaje, la señora Hamilton, que no habla. Se escuchan los aparatos de hospital y los pasos se alejan. La esposa de Lee se queda en el lugar que le han indicado.

2.- El sonido del clic que indica que alguien va a hablar por megafonía abre la segunda escena. La comunicación que se recibe es unidireccional. A través de megafonía, se sabe que el protagonista ha superado la primera fase del programa médico e inician con él la segunda fase. A la esposa de Lee solo se le oye rezar en alto implorando la bendición de Dios para todos los hombres por igual. Un rezo envuelto en sonidos extraños.

3.- Esta escena es más breve que la segunda pero con la misma estructura: clic de megafonía, la voz del cirujano dando información de una buena evolución de Lee, sonido de ruidos extraños y entre esos sonidos, el rezo de la señora Hamilton mencionando el día de la resurrección.

4.- Esta escena comienza como las dos anteriores con el clic de megafonía. El oyente y la esposa de Lee se preparan para recibir noticias de su estado pero la información que se transmite no tiene que ver con Lee llaman a un doctor para que acuda a una sala concreta. La escena continúa con más oraciones de la esposa de Lee entre ruidos extraños.

5.- El clic de la megafonía vuelve a llamar la atención del oyente. En esta parte, el cirujano ayudante pide a la señora Hamilton por recomendación del psiquiatra, que hable con su marido sin moverse de la sala a través de la megafonía. Sin poder verle, la esposa se dirige a él como si estuviera cerca de su cama, momento en el que se escuchan los quejidos de una persona dolorida a la que no le sale la voz.

6.- Esta escena marca el final del primer acto con ruidos extraños, pausas, pitidos, efecto de timbre, pasos que se alejan y el grito desesperado de la esposa de Lee llamando a Dios y pidiendo a su marido un esfuerzo para su recuperación.

-Acto II

En este acto, la situación se complica. El estado de Lee Hamilton varía y aumenta la tensión dramática. Aparecen más personajes que interactúan directamente con la esposa de Lee. El acto se estructura en diez escenas.

1.- En la escena primera, el cirujano ayudante anuncia que el estado del paciente ha empeorado y, en vez de realizar la operación prevista, deben realizar una transfusión de sangre. La esposa que espera en la sala, solicita más datos, entre sonidos estridentes. Pero nadie la escucha.

2.- En esta escena, el timbre de la sala y los pasos que se acercan indican que alguien va a acceder a la sala en donde espera la señora Hamilton. Ella, en el momento en el que ve entrar a una persona relacionada con el hospital, le pregunta por su marido. El personal hospitalario 2 no sabe nada, no conoce a Lee porque el hospital es muy grande. Mientras se aleja el personaje, la esposa se lamenta de que la bala esté cerca del corazón y de que siempre ha tenido un corazón débil. Llama al doctor pero nadie la atiende.

3.- En la escena tercera, suena el clic de megafonía pero esta se utiliza para llamar de urgencia a otros doctores.

4.- Es solo una intervención de la esposa de Lee, sin efectos sonoros o ruidos. Con ritmo lento, suave, voz clara y dulce, solicita que alguien la escuche y pide a Lee, “por el amor de Dios”, que tenga cuidado.

5.- Varios locutores llaman a través de la megafonía a personas de distintos departamentos para que atiendan necesidades dentro del hospital.

6.- La esposa, ante la desinformación del estado de su marido, se desespera. En esta escena, la intervención está acompañada por uno de los sonidos estridentes que se escuchan anteriormente.

7.- La situación de gravedad da la vuelta en esta escena. De nuevo, a través de megafonía, el cirujano informa a la señora Hamilton que llora desesperada. Su marido ha reaccionado a la transfusión y le va a realizar la segunda operación. La esposa de Lee le recuerda la debilidad de su corazón pero el doctor sigue explicando la situación actual del paciente.

8.- Tras sonar el timbre y una ligera pausa, se escuchan pasos que se acercan a la sala de espera, entra un señor. Habla sin parar y de modo sarcástico de la excesiva información que ofrecen las computadoras y los informes de todo tipo. La esposa no presta atención, no sabe nada, solo espera. El sonido estridente marca el final del diálogo.

9.- La escena novena es una intrahistoria en la que no participa la esposa de Lee. Suena el timbre de la sala y entra una enfermera que busca al señor, que llega tarde a su cita, para realizarle una segunda prueba médica, un encefalograma.

10.- En esta última escena del acto segundo, se refleja la soledad que vive la esposa de Lee. Esta soledad, la larga espera y la desinformación hacen que rompa a llorar desesperada. Solo desea estar con su marido para poder rezar arrodillada a los pies de su cama. El gong chino del principio vuelve a sonar seguido del sonido estridente.

-Acto III

En este acto, se produce el desenlace de la historia. Lo hemos estructurado en cuatro partes:

1.- El efecto del timbre indica que se va a producir una visita en la sala de espera. En este caso, es el cirujano ayudante que viene personalmente a felicitar a la esposa de Lee porque la ciencia ha conseguido que su marido esté fuera de peligro. La esposa, todavía dudosa con que la noticia sea definitiva, pregunta al doctor si sufre, si ha preguntado por ella o por sus hijos. La información que le ofrece el cirujano es deshumanizada, gira en torno a la buena reacción al nuevo tratamiento y el triunfo del esfuerzo y sacrificio de los sanitarios.

2.- La segunda escena comienza igual, un timbre que suena y pasos que se acercan. El cirujano ayudante informa al funcionario de prisiones del estado de Lee Hamilton. El funcionario, tras conocer que el tiempo de recuperación del paciente será de treinta días, hace saber, con efecto de reverb¹⁶² en la voz, que el paciente está condenado a la pena de muerte en la cámara de gas. Volvemos a escuchar el gong chino.

3.- En esta escena, se escucha por megafonía la voz del cirujano ayudante pidiendo a la esposa de Lee que se alegre por la noticia de la recuperación. Esta petición se repite durante unos segundos como si de un largo eco se tratara.

4.- Entre el sonido estridente que ha escuchado el oyente durante todo el radiodrama, volvemos a oír el rezo tranquilo, sosegado de la esposa de Lee, con efecto rever. Es una petición a Dios para que derrame a partes iguales su bendición. El oyente desconoce si la esposa sabe el trágico final que le espera a su marido. Para finalizar la historia suena el gong.

Respecto a la estructura interna, nos encontramos con una historia lineal. En las primeras escenas, se produce una presentación del protagonista y de personajes principales para dar paso al desarrollo de la historia, la evolución del estado del protagonista. En el último acto, se produce el desenlace inesperado y finaliza el radiodrama.

A nivel técnico, Machado vuelve a repetir una realización sencilla. Los efectos sonoros, van y vienen, cobran protagonismo en primer plano, pasan a plano de fondo y vuelven a ser protagonistas en primer plano captando la atención del oyente. En diversos momentos, se funden con las voces de los personajes para aumentar el dramatismo, por ejemplo, en los rezos de la esposa. Muchos de los efectos son *enlatados* e incluso son efectos, como el de la ambulancia, utilizados en el radiodrama *María*. Varias de las oraciones de la señora Hamilton se escuchan en un primerísimo plano sobre vacío, acercando al máximo su voz y sus sentimientos al oyente. El efecto de voz a través de la megafonía resalta la deshumanización de las sociedades así como, el efecto reverb del último acto que anuncia el trágico final de Lee Hamilton.

5.2.4. Análisis.

Tragedia negra para voces blancas transcurre con un ritmo lento subrayado con silencios que agonizan la espera. A medida que avanza la acción, hay esperanza y el pronóstico es de un final feliz. La tragedia, anunciada en el título, aparece al final del radiodrama, es un golpe de efecto que rompe brutaemente ese pronóstico. La palabra y los efectos especiales comparten protagonismo por igual. Resultan fundamentales también los silencios o pausas que marcan el estado dramático. Machado prescinde de la música.

Tragedia negra para voces blancas destaca por:

¹⁶² Efecto de reverberación realizado con la mesa de mezclas del estudio de grabación.

- 1.- Los temas que se tratan a lo largo de narración: la situación del protagonista de raza negra, sentimientos de igualdad entre las personas de diferentes razas, la deshumanización, la pena de muerte, la ciencia y la religión.
- 2.- El protagonista, que agoniza y no puede hablar, y los demás actantes, humanos o no, que realizan las acciones.
- 3.- La sala de espera de un hospital como una única ubicación espacial claustrofóbica durante toda la narración.
- 4.- La temporalidad de las diversas acciones.

5.2.4.A. La temática.

La historia de *Tragedia negra para voces blancas* motiva al oyente desde el primer momento en el que escucha el título. Comienza una *tragedia* que busca emocionar. La situación del comienzo es extrema, “estado de suma gravedad”. El protagonista es relativamente joven, tiene 32 años, y le han disparado con un arma. El autor añade un dato importante, su raza. Por lo tanto, es una tragedia de un joven negro y sabemos, a lo largo de la escucha, que tiene esposa e hijos. El resto de personajes son de raza blanca por la aportación del título. Quizás la esposa de Lee sea también de raza negra y sabemos que es una persona religiosa que cree en Dios y que quiere a su marido.

Machado pone sobre la mesa varios temas como son las creencias religiosas, la deshumanización de las sociedades, los avances científicos, la desinformación o la pena de muerte.

Desde nuestro punto de vista, el autor desea poner el acento en la deshumanización de la sociedad. A pesar de la evolución científica sobre todo en temas médicos, de hecho logran salvar la vida de Lee Hamilton después de dos operaciones, un injerto y una transfusión, se deja de lado la parte humana como el acercamiento al paciente y a sus familiares, sus sentimientos, sus miedos, sus dudas... se informa de la situación médica pero no se escuchan las preguntas de los familiares más relacionadas con la situación emocional del paciente. Es una deshumanización que se incrementa en los diálogos de la esposa de Lee con otros personajes, nadie escucha a nadie.

Religión y ciencia o fe y razón están representadas en la señora Hamilton y el cirujano ayudante. No han sido las oraciones religiosas las que han salvado la vida de Lee Hamilton sino la ciencia tal y como dice el cirujano ayudante: “La ciencia acaba de obrar el milagro” en la primera escena del tercer acto:

Timbre

CIRUJANO AYUDANTE: Señora Hamilton.

ESPOSA: Sí.

CIRUJANO AYUDANTE: Vengo a felicitarle personalmente. La ciencia acaba de obrar el milagro. Su esposo está fuera de peligro.

ESPOSA: Gracias...gracias...

CIRUJANO AYUDANTE: Hoy es un gran día para la ciencia, señora Hamilton. Ha sido el triunfo definitivo de tanto esfuerzo y de tanto sacrificio.

ESPOSA: ¿No es demasiado pronto?

CIRUJANO AYUDANTE: No hay la menor posibilidad de equivocación. Todo está suficientemente comprobado. Bastan unos días de reposo. Lee Hamilton se acaba de beneficiar de algo que por primera vez se le brinda a la humanidad. Las nuevas formas terapéuticas han demostrado que la medicina roza ya un mundo de posibilidades increíbles.

ESPOSA: Hábleme de él, doctor. ¿Sufre? ¿ha preguntado por mí? ¿por nuestros hijos?

CIRUJANO AYUDANTE: Eh, solo sé decirle que la reacción al nuevo tratamiento fue perfecta.

La atención final está en la condena a pena de muerte. Un personaje al que oyente conoce desde el primer momento, del que tiene datos, que sufre junto a la esposa de este, que se alegra porque los médicos han salvado su vida... llora ahora porque, en nombre de la ley, el protagonista debe morir. Una muerte cruel, en la cámara de gas, después de la recuperación total del paciente. Una clara dualidad entre la vida y la muerte.

5.2.4.B. El protagonista y los demás actantes.

Lee Hamilton es el protagonista del radiodrama. Lee es solo un sonido, un efecto especial de un ruido de alguien que agoniza y que se escucha solo en dos ocasiones a través de los altavoces de la megafonía. Al igual que en *María*, se trata de un efecto sonoro pero con la diferencia de que, en este caso, el sonido es emitido por un ser humano. El protagonista es un hombre de mediana edad, casado, con hijos, abogado a tener un final trágico, *Tragedia negra...* A pesar de su inactividad durante las secuencias de la narración, el protagonista asume diferentes funciones (Propp, 1987): en primer lugar, transgrede una prohibición cuando hiere en una pelea a otros individuos, por lo tanto, es agresor; en la misma acción pasa a ser agredido, lo que le lleva hasta un hospital; en el hospital, se convierte en una especie de héroe al recuperarse de las operaciones a las que le someten; al final, el héroe es castigado con la pena de muerte en la cámara de gas porque en realidad es un agresor.

Conocemos, a través de la Locutora 1 y al comienzo del programa, la identidad del protagonista, su nombre, primer apellido, sus años y que es de raza negra. La narradora nos avanza su estado de salud de suma gravedad: insuficiencia cardíaca y un fuerte shock traumático. Nos aporta información suficiente para saber que, antes de llegar al hospital, el protagonista se ha visto envuelto o ha participado en una reyerta con armas de fuego. De hecho, tiene una bala del calibre 38¹⁶³ alojada en la región pulmonar. Lee Hamilton tras la disputa es trasladado en una ambulancia cuya sirena escuchamos en las dos primeras escenas y es ingresado urgentemente en el hospital de Playton. Los datos principales relacionados con el protagonista los recibe el oyente entre sonidos de gong chino, sirena de ambulancia y el título del radiodrama que un Locutor repite al principio tras la información de la narradora.

A lo largo de los siguientes minutos, el oyente estará pendiente de la evolución de Lee Hamilton. Todas las noticias llegan desde los altavoces de la megafonía de la sala en donde se encuentra la esposa de Hamilton. Es la voz del cirujano ayudante la que ofrece estos datos. El protagonista pasa de estar en una situación de gravedad a superar esa crisis gracias al éxito de la primera fase del programa a la que le someten los médicos. Incluso sabemos su tensión: la

¹⁶³ Un cartucho creado en Estados Unidos que fue el más común para los revólveres policiales desde 1950 hasta 1980.

sistólica, 11, y la diastólica, 8, y que, en poco tiempo, la tensión sube a 12/9, una tensión adecuada para operar. Comienza la segunda fase del programa.

La referencia directa de que Lee está vivo es cuando se escuchan sus quejidos a través de megafonía cuando su mujer habla con él por recomendación médica.

La situación de Lee vuelve a cambiar, la tensión desciende y el ritmo del corazón se altera. Los médicos no pueden operarle y deciden hacerle una transfusión. Tras una cierta espera, el protagonista, gracias a la transfusión, vuelve a recuperarse y los cirujanos van a operarle por segunda y última vez. El médico informa de que le han realizado dos trasplantes y un pequeño injerto.

CIRUJANO AYUDANTE: Seguimos ganando la partida. Su marido acaba de reaccionar favorablemente. La transfusión surtió efecto. Estamos a punto para iniciar la segunda y última operación.

ESPOSA: Pero...su corazón....

CIRUJANO AYUDANTE: Dos trasplantes y un pequeño injerto. Situación actual: evolución progresiva y satisfactoria. Podemos asegurarle que se han evitado las complicaciones. Le rogamos que tenga un poco más de paciencia. Estamos casi en el final. Le seguiré informando.

Sonido estridente (PF – PP se resuelve)

Tras la espera necesaria para llevar a cabo la segunda fase del programa médico, Lee Hamilton está fuera de peligro. Su cuerpo ha reaccionado muy bien a los nuevos tratamientos terapéuticos. En un plazo de treinta días estará recuperado.

Esta excelente noticia sobre el estado del protagonista se ve truncada cuando un funcionario de prisiones nos informa de que Lee Hamilton es un condenado a pena de muerte por el estado federal y debe cumplir su castigo en la cámara de gas tras su recuperación médica. Si añadimos que la mayoría de condenados a morir en la cámara de gas eran personas que habían cometido un asesinato, podríamos estar hablando de que el protagonista es un asesino.

En este radiodrama experimental, establecemos, al igual que en *María*, la diferencia entre personajes humanos y personajes no-humanos representados por efectos sonoros que, por su relevancia en el desarrollo dramático, cobran tanta importancia que son imprescindibles y se convierten en un personaje más.

- Personajes humanos

Respecto a los personajes humanos, establecemos los personajes principales y los personajes secundarios.

Los personajes principales son: la esposa de Lee Hamilton, el personal hospitalario 1, cirujano ayudante y funcionario.

La esposa de Lee Hamilton es uno de los personajes principales de *Tragedia negra para voces blancas*. No se recibe información a lo largo del radiodrama de cómo es físicamente pero sí de sus fuertes convicciones religiosas. De manera continua, desde su primera intervención, reza

en voz alta a Dios, habla de David¹⁶⁴ y de las tablas de Moisés¹⁶⁵. Le pide a Dios, hasta en el último instante, su bendición.

ESPOSA: Dios, si todos somos hermanos y todos pescamos en la ribera de tu río, derrama a partes iguales tu bendición.

La esposa espera la recuperación de su marido. Sus creencias religiosas le ayudan a sobrellevar una dura espera en la sala de un hospital grande en donde nadie conoce a nadie y en donde recibe noticias sobre el estado de su esposo a través, única y exclusivamente, de la megafonía de sala. Esa es su función principal, la espera. La única forma de hablar con su marido es mediante los altavoces. A pesar de la distancia, ella le hace creer a su marido que está cerca de su cama. La única respuesta que recibe son los quejidos de alguien que agoniza y no puede hablar. La esposa de Lee reza continuamente y se mantiene calmada hasta que, pierde los nervios por la falta de más información.

ESPOSA: ¿Qué más?, ¿qué es lo que ocurre en este momento?, ¿qué le pasa a Lee? Siga, siga hablando. ¿Qué le pasa a Lee?

Quiere saber más y cada vez que entra alguien en la sala le pregunta por su marido. En este caso, es un médico que no conoce a Lee y solo le ofrece información sobre la localización de los quirófanos, en donde se atienden “accidentes y recuperaciones”. Ella, empeñada, sin que nadie la escuche, explica que la bala está alojada muy cerca del corazón y que Lee tiene un corazón pequeño como el de un niño. Cuenta que a veces Lee pensaba que se le había parado.

La desesperación se adueña de la esposa de Lee Hamilton cuando todos los avisos que llegan por megafonía son relativos a peticiones en otras especialidades y llamamientos a ambulancias y a médicos.

Cuando recibe novedades sobre la mejora del estado de Lee, le hace llegar al médico su preocupación por el corazón de su esposo. Continúa esperando a que le operen por segunda vez. La espera es larga y solitaria. No lo soporta más y echa a llorar.

ESPOSA: ¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy mi dios?

Sonido estridente (PP se funde)

ESPOSA: No tengo palabras ni tengo fuerzas (sonido estridente se resuelve). Quiero llevarme a lee, que me devuelvan a Lee. Quiero acostarlo en la cama y rezar, arrodillada a sus pies. ¿Dónde estoy? ¿Quiénes son los que hablan? ¿Por qué pasan de largo como si estuvieran sordos? (Llora) Lee... Lee...

Su larga espera es recompensada con la noticia de la recuperación de su marido aunque nadie le da la información que ella quiere recibir. Incluso duda de que sea demasiado pronto para confirmar una noticia así. Su prosodia, lenta y pausada, transmite que es una mujer con fuertes creencias religiosas que le aportan tranquilidad y esperanza. Utiliza un lenguaje sencillo, cercano, conocido por el oyente de la época.

El personal hospitalario 1¹⁶⁶ es una figura importante a pesar de que aparece durante unos segundos en el radiodrama. Es la persona que acompaña físicamente y, en primera instancia, a

¹⁶⁴ David, se describe en la Biblia Hebrea como el segundo rey de Israel y Judá. Asesinó al gigante Goliat. Jesús, el Mesías, es descrito como descendiente de David de ahí su importancia en la religión católica cristiana.

¹⁶⁵ Refiriéndose a las dos tablas que Jesús entregó a Moisés con los diez mandamientos cristianos.

¹⁶⁶ Nombre que le hemos dado a este personaje ya que, no se especifica en ningún momento de quién si trata, si es personal sanitario o personal no-sanitario.

la esposa de Lee Hamilton hasta la sala de espera, lugar principal en el que suceden las acciones. El personal hospitalario 1 da información primordial que permite al oyente situar a la esposa y cómo va a recibir esos datos sobre el estado de su marido.

El cirujano ayudante es el personaje que se mantiene en contacto continuo con la señora Hamilton. Primero, de manera indirecta a través de la megafonía y luego, de modo directo en las últimas escenas, en donde se presenta personalmente para dar buenas noticias a la esposa de Lee Hamilton y para hablar con el funcionario. Su objetivo principal es ayudar a salvar la vida del paciente además de informar a la esposa de este. El cirujano ayudante utiliza un lenguaje técnico.

El personaje del funcionario consideramos que es personaje principal en el radiodrama porque provoca un giro inesperado en el final de la historia. Cumple con su deber preguntado al médico cirujano por Lee Hamilton y por su recuperación. En ese momento, lanza la bomba informativa que destapa el futuro de Lee: está condenado a pena de muerte.

FUNCIONARIO (voz con reverb): De hoy y en treinta días y en nombre de la ley, Lee Hamilton condenado a la pena de muerte por el estado federal... cumplirá su castigo en la cámara de gas de la Penitenciaría de Printon.

Los personajes secundarios como locutores, señor, enfermera y personal hospitalario 2, tienen una relevancia secundaria en *Tragedia negra para voces blancas*.

Los diferentes locutores y locutoras trabajan en la ciudad hospitalaria de Playton. Una de sus labores es solicitar por megafonía, por ejemplo, la presencia del doctor de guardia de una especialidad concreta para una intervención de emergencia o el envío de una bomba de oxígeno a un quirófano del hospital. Distinguimos a estos locutores y locutoras de la actuación del primer locutor que ofrece datos sobre el programa.

El personaje del señor aparece en la sala en donde se encuentra la esposa de Lee y ofrece una reflexión sobre la información y los diferentes informes que existen. Es un punto de inflexión en la espera de la esposa. Con los datos que arroja, sabemos que es un granjero y que tiene cierta obsesión con los informes que aportan muchos datos. El discurso del señor es poco coherente y acaba preguntando a la esposa de Lee si no ha oído nunca el sonido de las cornetas. A través del personaje de la enfermera, sabemos que el señor es un paciente que ha ido al hospital a realizase una prueba médica, un segundo encefalograma.

La enfermera es amable con el señor y lleva buscándole un rato por el centro porque llega veinte minutos tarde a su cita. Le informa de que el equipo de especialistas le está esperando. Ambos personajes, señor y enfermera, forman parte de una historia paralela a la de Lee Hamilton.

El personal hospitalario 2 aparece en el segundo acto. Tiene contacto directo con la esposa de Lee en la sala de espera pero no puede darle información de su marido porque no le conoce. Este personaje aporta datos sobre el hospital.

Las voces de todos los personajes son interpretadas por actores como Miguel Pastor Mata, Encarnita Merino o Pilar Quintana, pertenecientes al Cuadro de Actores de RNE. Todos ellos son actores y actrices del cine de la época, doblaban películas y participaban en obras teatrales.

- Personajes no-humanos

En este caso, el personaje principal no-humano es el gong¹⁶⁷. Un instrumento musical de percusión originario de China que se utilizaba sobre todo para celebraciones y ceremonias fúnebres, en canciones y en obras de teatro. Este instrumento se ha relacionado con la magia en la cultura asiática, se cree que la onda que emite es curativa y que alivia cualquier enfermedad.

Leocadio Machado comienza su obra con un gong. Un sonido que sirve para llamar la atención del oyente y si el oyente sabe que es un instrumento que se utiliza en entierros, puede suponer que el final del radiodrama no va a ser un final feliz. Por otro lado, si el oyente conoce los efectos curativos del sonido del gong podría pensar lo contrario, que hay una sanación, una esperanza ante lo que va a ocurrir.

Consideramos que el gong es uno de los efectos especiales principales de *Tragedia negra para voces blancas* porque abre y cierra el programa y está presente en las primeras y últimas escenas marcando momentos críticos del drama.

La sirena de ambulancia que se escucha en primer plano al comienzo del radiodrama, pasa a fondo y vuelve a primer plano, creando expectación en el oyente. Ocorre algo pero no se sabe qué ocurre y, sin embargo, un locutor lanza el título del programa. *Tragedia* es la primera palabra que se escucha. Vuelve a sonar para dar paso a la voz de una locutora que ya nos pone en situación, nos ubica en un lugar y nos explica lo que ocurre y a quién.

Las pausas se convierten en personajes que permiten descansar al resto de personajes ante una situación estresante, de espera interminable en el caso de la esposa de Lee, permiten crear en el oyente una cierta expectación ante lo que va a ocurrir y reflexionar ante lo que les ha ocurrido o lo que han sentido los personajes. Las pausas son fundamentales en un texto dramático y en la interpretación dramática de los actores.

Los efectos especiales de aparatos hospitalarios permiten que el oyente no se olvide del lugar en el que se encuentran los personajes y la situación de gravedad que se está viviendo.

Los pasos, unos que se alejan y otros que se acercan, mantienen en vilo tanto al personaje que espera como al oyente ante posibles cambios en el estado de Lee Hamilton. Los pasos son el reflejo de la deshumanización, van y vienen sin que eso suponga un acercamiento humano.

El clic de la megafonía es una vía de comunicación, escuchar su sonido supone información pero no se sabe si son buenas noticias o malas sobre Lee ni siquiera si son noticias sobre él. Todas las informaciones se reciben, durante todo el radiodrama, a través de la megafonía.

Durante el programa, se escuchan ruidos extraños como si fueran de otro mundo lejano de una zona desconocida. Pueden ser el reflejo de los sentimientos de miedo, soledad y desinformación de la esposa de Lee. Sonidos inexplicables como voces de monstruos que hemos denominado sonidos estridentes.

Un pitido muy agudo y aumentando de volumen se repite en dos ocasiones seguidas antes de que Lee Hamilton entre en estado crítico. Mientras, su esposa se encuentra implorando a Dios y pidiéndole a Lee que haga todo lo necesario para superar la situación en la que se encuentra.

Ruidos extraños (PP se resuelve)

Pausa

¹⁶⁷ Recogemos la primera definición que ofrece la RAE para el término *Gong*: Instrumento de percusión formado por un disco que, suspendido, vibra al ser golpeado por una maza.

ESPOSA: ¡Dios!

Pitido (PF – PP se resuelve)

Timbre

Pasos (se alejan)

Pitido igual que el anterior (PF – PP se resuelve)

ESPOSA: Pon mucho de tu parte, pon todo lo necesario.

Siempre que suena el timbre, entra un personaje en la sala en donde se encuentra la esposa de Lee. El personaje del señor accede así a la sala, la enfermera que busca al señor y el cirujano ayudante que pasa a felicitar a la esposa de Lee porque este ha salido de su estado de gravedad y va a recuperarse. El timbre anuncia la llegada de compañía.

Los llores son siempre de la esposa de Lee. Un efecto que transmite su tristeza, el temor a la pérdida de su marido, el miedo ante el desconocimiento de lo que sucede y va a suceder, la soledad de su dolor, rabia ante la desinformación...

5.2.4.C.- La ubicación espacial.

Tragedia negra para voces blancas transcurre dentro de un hospital en la ciudad sanitaria de Playton. El autor elige Playton, un lugar ficticio, si bien el nombre se asemeja a Clayton, una población ubicada en el condado de Johnston en el estado de Carolina del Norte en Estados Unidos, en donde podrían suceder los hechos. El personaje, al que hemos denominado en la transcripción personal hospitalario 2, nos ofrece datos sobre la amplitud de esta ciudad sanitaria. Habla de más de cuarenta y dos quirófanos, veinticinco salas de especialidad clínica y más de quinientos cirujanos.

El lugar principal es la sala de espera del hospital en donde se encuentra la señora Hamilton. Aquí llega la esposa de Lee y se queda durante el desarrollo de la historia. Recibe comunicaciones a través de la megafonía de la sala y, en varias ocasiones, visitan el lugar otros personajes con los que dialoga. Un espacio cerrado, claustrofóbico, en donde la esposa espera con cierta desesperación por falta de información y cierta deshumanización. Sus rezos le permiten sobrellevar el lugar y la situación que vive porque la trasladan mentalmente fuera del espacio físico en el que se encuentra. En sus rezos, nombra las praderas de Dios, un lugar imaginario de reconciliación entre personas de raza blanca y de raza negra.

La ciudad sanitaria y la sala de espera son los sitios en los que sucede la acción. Los personajes nombran también otros lugares dentro de la ciudad sanitaria como: quirófanos, salas de especialidad clínica, servicio de guardia del departamento de ginecología, sección de ascensores, piso décimo, quirófano veinticuatro y sala nueve. De algún modo, la aparición en los diálogos de todas estas áreas dentro del hospital, acerca al oyente a la dimensión de este. Un lugar muy grande en donde ocurren muchas acciones a la vez, casi todas ellas son de emergencia y que hay que atender lo antes posible. A pesar de ser un hospital grande, las acciones se ubican en la sala de espera, limitando el espacio a cuatro paredes.

Al final del radiodrama se menciona la Penitenciaría de Printon en donde Lee Hamilton morirá en la cámara de gas cumpliendo así su castigo. De nuevo, un lugar inventado para situar una

cárcel en algún lugar del mundo aunque términos como *cámara de gas*¹⁶⁸, *estado federal* y *pena de muerte* nos trasladan a Estados Unidos a la década de los 60.

5.2.4.D. La temporalidad de las acciones.

La duración real del programa es de 22 minutos y 42 segundos, cumpliendo con la limitación de tiempo establecida en las normas de Premio Italia.

La duración ficticia del drama son unas horas. Se trata del intervalo que transcurre desde que Lee Hamilton es ingresado de gravedad en la ciudad sanitaria de Playton hasta que los médicos salvan su vida. Durante este tiempo, los estados del paciente varían: es operado, mejora, empeora, le realizan una transfusión, vuelve a mejorar y le someten a una segunda operación. Hay que añadir a la duración figurada: el diálogo del funcionario de prisiones con el cirujano ayudante y la resolución de la condena; la petición del cirujano por megafonía de que la señora Hamilton debe alegrarse porque la ciencia ha logrado salvar a su marido; y la oración final de la esposa de Lee Hamilton solicitando la bendición de Dios.

En todo momento, la duración de los hechos que suceden es lineal. El radiodrama nos cuenta de manera cronológica qué ocurre desde la llegada del protagonista al hospital y su situación hasta la resolución de su estado.

En el preámbulo, se sitúa al oyente en el tiempo real de escucha del programa, es cuando se conoce el título del radiodrama y al autor, y lo que sucede con el protagonista de la historia: a dónde llega, quién es y en qué estado se encuentra. Algunos de estos datos, informan al oyente de una situación anterior: ha habido una pelea, disputa o enfrentamiento, no se sabe entre quién o quienes pero, en esta trifulca, se encontraba Lee Hamilton al que han disparado una bala del calibre 38 que se ha alojado en la región pulmonar. Podemos pensar que, la pelea ha sido con la policía ya que este número de cartucho es utilizado de manera común en los revólveres del cuerpo policial.

En el acto primero, a través de las comunicaciones de megafonía, el oyente recibe la misma información que la esposa de Lee. Es información de lo que le está sucediendo al protagonista en ese instante, datos reales como la tensión diastólica y sistólica una información médica común que la gran mayoría de oyentes conoce. La tensión sube o la tensión baja y esto va a permitir realizar o no una operación o avanzar en el programa médico previsto. En estos instantes, el tiempo del relato coincide con el tiempo de emisión si bien el tiempo del relato de modo global (la superación del estado de gravedad, dos operaciones, un injerto...) es mayor respecto al de emisión (algo más de 22 minutos).

Esta situación del tiempo del relato y el tiempo real, se repite en el acto segundo. Los diferentes personajes que coinciden con la esposa de Lee en la sala de espera mantienen un diálogo que el oyente recibe en tiempo real. En la escena décima, la esposa de Lee reza desesperadamente sin saber ni en dónde está ni con quién está. Durante esta escena, el oyente escucha el rezo que dura unos segundos pero el tiempo de ficción que pasa es mucho mayor, los cirujanos están operando a Lee.

¹⁶⁸ La RAE define cámara de gas como recinto hermético destinado a producir, por medio de gases tóxicos, la muerte de los condenados a esta pena. La primera ejecución con cámara de gas tuvo lugar en California (1937), primer estado de los Estados Unidos que adoptó este sistema de aplicar la pena de muerte para sustituir a la horca y a la silla eléctrica. La última ejecución en cámara de gas se llevó a cabo en Arizona en 1999 (https://historiaybiografias.com/condena_muerte5/). La cámara de gas se usa como pena capital para convictos de asesinatos especialmente.

En el último acto, el tiempo de escucha del oyente coincide con el tiempo de ficción. En la primera escena, el oyente está presente en la felicitación personal del cirujano ayudante a la esposa de Lee porque está fuera de peligro y ha reaccionado muy bien a las “nuevas formas terapéuticas”. En la segunda escena, el oyente asiste a la conversación del funcionario de prisiones con el cirujano y recibe de manera directa la noticia de su condena en la cámara de gas. Este momento, es un tiempo futuro, de lo que le va a ocurrir al protagonista después de los treinta días de recuperación médica. Un castigo que nos remite al momento de la pelea y el disparo a Lee Hamilton, es decir, a un tiempo anterior al comienzo del radiodrama. Es posible que él también hubiera disparado o agredido y matado a una persona, quizás a un policía. Por eso, es condenado a morir en la cámara de gas. En las dos últimas escenas de este acto tercero, las intervenciones del cirujano ayudante pidiendo a la esposa de Lee que se alegre tras conocer su condena y el rezo de la esposa de Lee, se escuchan con un efecto técnico de reverb que los eleva a un tiempo indeterminado en la ficción. El oyente desconoce si la esposa de Lee ha recibido la noticia sobre la condena de su marido porque sigue rezando lo mismo que al principio del radiodrama.

5.2.5. Resumen.

Resumimos los aspectos más destacados en *Tragedia negra para voces blancas*:

- El conocimiento del título tras los primeros efectos sonoros delata una historia trágica, aunque el oyente puede descartar esta idea a medida que las acciones se resuelven con buen final.
- Una única intervención de la narradora al principio del radiodrama ofrece al oyente datos cruciales para guiarle en la localización del lugar en el que suceden los hechos e informarle del protagonista y su situación.
- El protagonista sobrevive a las cirugías que le realizan pero tiene una muerte anunciada en la cámara de gas.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - El uso abundante de la palabra en los actores humanos limita, en cierto modo, la capacidad de imaginación del oyente.
 - A lo largo del radiodrama no hay música.
 - Los efectos sonoros y los ruidos se convierten en actores además de su función descriptiva y expresiva a lo largo del radiodrama.
 - Los silencios son actores con una función dramática.
- La realización del programa es sencilla. Los efectos sonoros se escuchan en primer plano y pasan a un segundo plano, manteniéndose de fondo o desapareciendo y en ocasiones, se funden con las voces de los personajes. Un dramatismo aumentado con el uso de la voz a través de la megafonía y un efecto de reverberación final.
- Es un radiodrama experimental. Su experimentación es con los elementos del lenguaje radiofónico: con la ausencia de música principalmente y experimentación narrativa: los diferentes temas que se abordan, un uso mínimo de la figura del narrador, que el protagonista es un sonido y el giro final de la historia.

5.3. *José, el hombre música* (Medina, 1974).

5.3.1. Ficha.

TÍTULO: *José, el hombre música*

AUTOR: Medina, Agustín

CUADRO TÉCNICO: Villalobos, Enrique (Música); Infante, Carlos (Director)

INTÉRPRETES: Cruz González, Roberto; Gómez, Carmen; Rodríguez, Elías (Narrador)

DURACIÓN: 00:26:05

FECHA GRAB.: 19740000

FECHA EMI: 19740000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: Participación de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

5.3.2. Contextualización.

El radiodrama *José, el hombre música* se envía a la categoría de dramático radiofónico del Premio Italia en 1974. El autor es Agustín Medina, periodista, escritor y conferenciante, experto en comunicación y marketing, y la autoría musical recae en el músico Enrique Villalobos. El Cuadro de Actores del ente público *RNE* se encarga de la interpretación dramática bajo la dirección artística de Carlos Infante. Destacamos, en la parte musical, la participación de la Orquesta Sinfónica de *RTVE* y la colaboración de la Escolanía de la Sagrada Familia en las voces de los niños.

Ese mismo año, acude también otra producción radiofónica de *RNE* a los Premios Italia: *El Toro*, un homenaje a la tradición taurina escrita y dirigida por Manolo Ferreras.

Por la época, *RNE* mantiene en antena radiodramas como, por ejemplo, *Escalera de caracol* (94 capítulos), *Estereofonía* (101 capítulos), *Laberinto* (171 capítulos) o *Teatro Breve* (148 capítulos) y estrena en 1974 *Historias para imaginar* (31 capítulos), *Teatro Infrecuente* (109 capítulos) o *Con los ojos cerrados* con más de 760 capítulos. Estos programas eran escritos por autores consagrados como el dramaturgo Alfredo Marquerie, el guionista y realizador radiofónico Joaquín Amichatis o el conocido realizador y guionista televisivo Narciso Ibáñez Serrador, bajo el seudónimo de Luis Peñafiel.

5.3.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

El argumento principal gira en torno a la vida de José. *José, el hombre música* es la historia de un hombre, desde su nacimiento hasta su muerte. Las acciones transportan al oyente por el momento del nacimiento del protagonista, los cuidados de su madre, la época de colegio con sus compañeros y profesora, el enamoramiento, el cumplimiento de sus obligaciones sociales con el servicio militar obligatorio de la época, su integración en el mundo laboral, el amor por su familia y su trágica muerte.

Agustín Medina refleja la dificultad para la integración laboral y social de un individuo con unas características específicas y diferentes a las de la sociedad común, su frustración por no encajar en esa sociedad y el suicidio como única solución.

Durante 26 minutos y 5 segundos, Medina nos guía con diversas acciones por el transcurso de la vida de José. La pieza comienza con efectos sonoros, sin ninguna presentación acerca de lo que el oyente va a escuchar, y se desarrolla en seis actos, alguno de ellos con diversas escenas. Finaliza con un epílogo final y los créditos de los profesionales participantes en la elaboración del radiodrama.

Estructuramos estas acciones de la siguiente manera:

- Acto I

1.- En esta primera escena que comienza con efectos sonoros de ruido de una ciudad como ruido de tráfico, pasos y gente hablando, el narrador nos presenta el lugar en el que nace el protagonista, un mundo con ruidos, y nos anuncia su nacimiento. Un nacimiento que transcurre en silencio y que, poco a poco, se ve envuelto en sonidos de corazón, llantos, risas de bebé y cantos de nanas.

2.- A través del narrador, el oyente sabe que el bebé está en su cuna y lo que ve desde ella. Está en un entorno familiar en el que es admirado y cuidado por su madre entre cantos y música.

3.- José ha crecido y acude al colegio con sus compañeros. En el colegio, cantan canciones infantiles, estudian cantando la tabla de multiplicar y juegan al fútbol. La profesora pregunta la tabla de multiplicar a los alumnos y también a José. José parece que no la oye. Se intercalan las canciones, con las preguntas, con las respuestas y todo se convierte en música.

- Acto II

El narrador interactúa con el protagonista haciéndole diversas preguntas. Le pregunta si sabe cómo es un tren, un barco, un avión, el mar, un pájaro, la lluvia... una pistola. Las respuestas de José se realizan a través de efectos sonoros acompañados por música, sin palabras.

- Acto III

En este acto, José es adolescente y se enamora. Según el narrador, el mundo para José es perfecto, hermoso, humano y musical, todavía no conoce realmente el mundo que le rodea porque es joven e ingenuo. Se ha enamorado de Marta y Marta de él. Es la primera intervención de José hablando.

- Acto IV

El protagonista cumple con el servicio militar entre música y canciones militares. El personaje de una gitana lee el futuro de José: le augura los hijos que tendrá y que conseguirá la estrella de sargento.

- Acto V

El protagonista tiene veintitrés años y está lleno de ilusiones. A pesar de ser un hombre silencio se ha incorporado a la sociedad que le corresponde por nacimiento. Muchas voces le llaman para despertarle por la mañana y como cualquier persona se levanta, se asea y desayuna para acudir a su trabajo, que se desarrolla en una oficina entre el sonido de máquinas de escribir. El coro de voces le anima a despertar al mundo que le rodea.

- Acto VI

El narrador anuncia que este paso de José hacia el mundo de los hombres ruido es el comienzo de un camino sin esperanza.

1.- Con una suave música de fondo, José dice que quiere a Marta, su esposa, y a sus cuatro hijas: María, Raquel, Pilar e Isabel. Un coro de voces le dice que lo está haciendo muy bien mientras suena una máquina de escribir.

2.- El narrador vuelve a someterle a las mismas preguntas que le realizó en el acto segundo. Tras un silencio, suena un disparo.

- Epílogo

Con el uso de un verbo en tiempo pasado, el narrador da a entender que José ha muerto. Suena música, ruido de un entierro con cánticos en latín, la música de una orquesta y el latido de un corazón.

- Créditos

Un locutor informa a los oyentes del título del radiodrama que han escuchado a través de *RNE* y locuta los nombres de los actores que han interpretado a los diferentes personajes del programa y el equipo técnico que ha realizado la producción.

Tras los créditos, se sigue escuchando el latido de un corazón que acaba desapareciendo.

5.3.4. Análisis.

En el análisis morfológico descriptivo, destacamos los aspectos más experimentales de esta pieza radiofónica:

1.- El protagonista aparece acompañado por sonidos musicales y ruidos y utiliza pocas palabras para comunicarse.

2.- Las acciones del radiodrama transcurren entre decorados sonoros, principalmente musicales. La sociedad en la que tiene que vivir el protagonista es un mundo lleno de ruidos, de efectos sonoros incesantes, sin apenas silencios. Los actores están representados por canciones y ruidos.

3.- El tema principal de la pieza es la integración social de un individuo con unas características que lo diferencian del resto de la sociedad en la que nace.

4.- Observamos la presencia de un narrador omnisciente y omnipresente con diversas funciones a lo largo del programa.

5.3.4.A. El protagonista: José.

José es un hombre silencio, un hombre vida, un hombre música... tal y como el narrador se lo presenta al oyente a lo largo del radiodrama. Lleva a contradicción el hecho de que sea un hombre *silencio* entendido como ausencia de sonido y un hombre *música*. Posiblemente, con el término *silencio* el autor quiera referirse a *parco en palabras*, poco hablador, de ahí el poco uso del elemento radiofónico de la palabra en las intervenciones de este personaje, salvo en los momentos en los que expresa amor: en su enamoramiento de juventud y el cariño que siente por su esposa e hijas. En esta línea, sorprende el hecho de que lo defina como hombre vida en contraposición con los hombres del mundo ruido, como si el ruido no fuera vida. De hecho, la intención de José de adaptarse al mundo ruido le supone ser infeliz, lo que le lleva al suicidio.

El protagonista nace “en la gran ciudad de los hombres ruido” y pertenece a ella por nacimiento pero, a pesar del ruido que le rodea, cuando nace todo está en silencio para él. Desde el comienzo, parece difícil que el personaje pueda integrarse en un entorno social contrario a su propia naturaleza. Sin embargo, en las primeras etapas de su vida se encuentra feliz en un lugar lleno de personas diferentes a él ya que, por su juventud, no es consciente de cómo es realmente el mundo de los hombres ruido, un mundo hostil, ligado al trabajo diario entre sonidos poco agradables que acaparan el ambiente. Esto ocurre durante la etapa infantil y juvenil de José.

La *mili* supone un momento vital de tránsito, de su vida en el mundo silencio a la vida en el mundo ruido. En la época de elaboración del radiodrama, todos los varones españoles mayores de 18 años debían cumplir con el servicio militar obligatorio. Una obligación que suponía que, durante 16 meses como mínimo, tenían abandonar su vida personal para dedicarse a la formación militar con la idea de saber defender su patria ante una situación de guerra. Socialmente se pensaba que los adolescentes no eran hombres hasta que no iban a la *mili*. Cuando acaba este servicio, José tiene veintitrés años y se ha convertido en un hombre.

Este hecho supone que José, en su función de héroe, debe integrarse en el mundo laboral que le rodea porque ahora sus obligaciones son obligaciones familiares y sociales. Comienza un camino arduo, lleno de ruidos, pero José comienza la andadura integrado plenamente y acogido por los hombres ruido. A pesar de los esfuerzos por conseguir ser feliz en ese mundo, José no lo consigue. Esta situación es mucho más poderosa que el amor que le tiene a su esposa Marta y a sus cuatro hijas y, por eso, pone fin a su existencia con el disparo de una pistola. La pistola había aparecido nombrada por el narrador tras la etapa colegial de José como una premonición de lo que iba a ocurrir.

Al igual que en el radiodrama *María*, el nombre del protagonista está directamente relacionado con una tradición religiosa predominante en España a finales de los 60. José, nombre bíblico de origen hebreo, descendiente de David, es elegido por Dios para ser esposo de María y padre putativo de Jesús de Nazaret, el salvador. Además, José es patrono de la buena muerte y patrono de los obreros. Esta figura del catolicismo guarda paralelismo con el protagonista del radiodrama, un hombre humilde, trabajador y entregado a su familia.

José se presenta lleno de amor para con su familia y el autor usa el elemento radiofónico de la palabra en esos momentos dándole un valor máximo a la palabra. Las acciones de amor son el amor de juventud por su esposa que perdura a lo largo del tiempo y el amor paternal por sus hijas. Aún así, el amor no puede evitar la infelicidad de José en el terreno social ni su suicidio como única puerta de salida. Un hombre silencio en el mundo de los hombres ruido.

5.3.4.B. Decorados y personificaciones sonoras.

José, el hombre música está repleto de decorados sonoros. Las diversas acciones a lo largo del relato de la vida de José transcurren acompañadas por el elemento radiofónico de la música, que permite al oyente crear imágenes y evocar imágenes olvidadas. El mundo silencio y, en menor medida, el mundo ruido cuentan con sonidos musicales.

En las primeras escenas, el oyente rememora su época infantil a través de los cantos y canciones infantiles y juveniles como durante la etapa de bebé con las nanas de su mamá, en las que se reconoce la participación de la madre de José en diferentes acciones tarareando nanas o cantándolas, y en el colegio con canciones infantiles como *Al corro de la patata*, *El cocherito leré*, *Al pasar el trébole*, *La chata merengüela* y *Vamos a contar mentiras*. Además del aprendizaje de la tabla de multiplicar cantando. Los compañeros de colegio de José y su profesora son los intérpretes de estas canciones.

La música acompaña al protagonista en el descubrimiento del mundo que le rodea y también cuando se enamora. Su estancia en el servicio militar del mundo ruido se adorna con cánticos típicos de desfiles militares, entre ellos una versión de *Margarita se llama mi amor*, canción que de moda en la década de los 60 en nuestro país que acabaron cantando los universitarios y que fue incluida en la banda sonora de varias películas.

Durante su entierro, se escuchan los rezos, cantados en latín por el párroco, acompañados por una suave melodía y el piar de pájaros de fondo para finalizar con la música de una orquesta sinfónica.

El elemento radiofónico de los ruidos cuenta con una función de representación del mundo de los hombres ruido. Son los hombres que habitan en este mundo los que generan ese ruido, con el uso de automóviles, con el teclear de las máquinas de escribir o con sus propios murmullos, son ruidos que pueden resultar molestos. Según la audición lineal del radiodrama nos encontramos con ruidos de: tráfico, pasos, murmullos, motos, exclamaciones de las señoras, gritos de niños jugando, voces de los militares desfilando, un despertador, el ruido de las máquinas de escribir, voces de los trabajadores animándole y el ruido de piedras cayendo sobre el ataúd de José. El mundo ruido puede ser una crítica del autor al aumento de la contaminación acústica de las ciudades.

Los ruidos también forman parte del mundo de José. Sin embargo, son ruidos musicales agradables. El latido de un corazón y la risa de un bebé son sonidos con los que el oyente asocia al hombre vida. El ruido de un tren, de un barco, de un avión, del mar, de un pájaro y de la lluvia son sonidos realizados por el protagonista en su proceso de aprendizaje del mundo que le rodea. Los sonidos tras el despertar de José un día cualquiera: bostezos, ruido de tazas, agua de ducha, sonido de la cafetera, bajando las escaleras... son ruidos habituales del mundo ruido. En este acto, José se ha integrado en el mundo ruido.

El ruido del disparo de una pistola cumple una clara función dramática para sorprender al oyente y una función de representación de la muerte. El oyente crea la imagen del suicidio del protagonista.

El único silencio evidente que se aprecia es un silencio subjetivo con intencionalidad dramática que se produce justo antes de que José realice el disparo con el que se quita la vida.

Esta ausencia de silencios y la multitud de decorados sonoros nos asemeja el radiodrama de *José, el hombre música* a una de las piezas precursoras del radiodrama experimental en España, *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás. Un programa que guarda semejanzas con el trabajo de Agustín Medina a la hora de presentar los abundantes decorados sonoros

llenos de ruidos, sin apenas pausas o silencios, y los sonidos acaban representando a los personajes humanos. En este caso, la madre del protagonista se comunica a través de las nanas tarareadas o cantadas, los compañeros de colegio de José y su profesora intervienen cantando canciones infantiles y la tabla de multiplicar incluso el mundo ruido se le presenta a José y al oyente a través de murmullos y voces corales. Lo que desconocemos en *Todos los ruidos de aquel día* es cómo sonarían esos decorados ya que el único material del que se dispone es el guion radiofónico.

5.3.4.C. La integración social.

El tema principal de *José, el hombre música* es la integración social a lo largo de la vida de José. Una integración que se hace necesaria, incluso obligatoria, para sobrevivir socialmente. El resto de actantes se encargan de que José sienta la necesidad de pertenecer y encajar en un mundo que no es el suyo pero en el que ha nacido.

En las primeras etapas de su vida, José apenas es consciente del mundo que le rodea, un mundo diferente al que él pertenece:

- Cuando nace:

NARRADOR: Nació en la gran ciudad de los hombres ruido. Y, sin embargo, cuando él nació todo estaba en silencio.

- En sus primeros años de escuela:

NARRADOR: El mundo de José no tenía nada que ver con el mundo de los hombres ruido.

- Durante su etapa de enamoramiento juvenil:

NARRADOR: Qué mundo tan hermoso, tan humano, tan musical, tan perfecto tan lleno de amor, pobre José, ingenuo José, adolescente José, aún ni siquiera sospechas cómo es el mundo de los hombres ruido.

En estas primeras etapas, José puede vivir en su mundo sin que suponga un distanciamiento del resto de la sociedad. Es una época plena y feliz para él, incluso una vez incorporado al mercado laboral. Con veintitrés años, José, un hombre que pertenece a otro mundo y que es diferente a los demás, parece que ha conseguido adaptarse al mundo en el que ha nacido y en el que tiene que estar.

NARRADOR: José, veintitrés años, corazón blanco, mirada de esperanza, cabello negro, ochenta centímetros de perímetro torácico relleno de ilusiones. José, un hombre silencio, un hombre vida, un hombre música, incorporado plenamente al mundo de los hombres ruido.

Sin embargo, a pesar de que José parece que se ha adaptado y las voces corales, representantes de la sociedad, le aplauden y le animan a seguir en la misma línea, José deja de ser feliz, comienza a ser consciente de sus diferencias con el resto del mundo que le rodea. El narrador lo adelanta al comienzo del acto sexto:

NARRADOR: Un ojo de José abierto al mundo de los hombres ruido es una puerta abierta a la desesperanza y una puerta siempre es el comienzo de un camino.

Esa infelicidad se hace evidente con la intervención posterior de José en donde repite constantemente el amor que siente por su esposa y sus cuatro hijas mientras las voces sociales le animan a seguir como hasta ahora porque consideran que se ha adaptado muy bien al entorno, no tienen en cuenta su felicidad:

JOSÉ: Marta, te quiero Marta, te quiero María, te quiero Raquel, te quiero Pilar, te quiero Isabel...(lo repite varias veces junto con un coro de voces que le va diciendo “muy bien, así, muy bien José...”)

No es feliz en el mundo de los hombres ruido porque él ha nacido en el silencio y pertenece al mundo del silencio, de la música... José decide poner fin a su agonía quitándose la vida con una pistola. El suicidio como única solución a la situación desesperante de querer vivir feliz en un mundo diferente al suyo y no poder conseguirlo.

NARRADOR: Se llamaba José y fue el primero de los hombres música.

Otros temas que se tratan a lo largo del radiodrama son todos aquellos ligados a la vida de José: el nacimiento, la educación, el amor y las obligaciones sociales.

El nacimiento como un acontecimiento feliz para la madre de José, que canta nanas para tranquilizar y dormir al bebé, y para el entorno social en el que viven.

SEÑORA 1: ¡Qué bonito es!

SEÑORA 2: ¡Qué rico está!

SEÑOR: ¡Mueve las manitas!

SEÑORA 3: ¡Se ha dormido ya!

SEÑORA 1: ¡Qué chiquitín es!

SEÑORA 2: ¡Qué preciosidad!

SEÑOR: ¡Hace pucheritos!

SEÑORA 3: ¡Quiere despertar!

SEÑORAS Y SEÑOR: Chiquirrichiquitín (en repetición todas las voces juntas)

Los primeros años de colegio transcurren con normalidad porque es un niño como los demás. Es el reflejo de una educación basada en canciones a través de las cuales los alumnos aprenden juegos y materias como la tabla de multiplicar. Generalmente, suele ser una etapa feliz para la mayoría de los niños, parece que es así también para José aunque comienza a observarse una diferencia con el resto de compañeros: José no oye las preguntas de la profesora ni a sus amigos cuando juegan al fútbol en la escuela.

PROFESORA: Y cinco por tres, José. Cinco por tres, José. Me oyes José, me oyes José, (comienza de nuevo el coro con la tabla de multiplicar PP – PF – se funde con la profesora cantando como un dúo, coro - profesora), me oyes José, me oyes José, me oyes José, me oyes José, me oyes José, me oyes José.

NARRADOR: El mundo de José no tenía que nada que ver con el mundo de los hombres ruido.

PROFESORA: (Cantando) Me oyes José. (PP – y desaparece)

NIÑO 1: Chuta, ahora, avanza, pasa, retrocede, cuidado José, penalti, (todos los niños juntos) gol.

El tema del amor se aborda desde la juventud de José cuando se enamora del que será el amor de su vida, Marta. Un amor puro y sincero que es correspondido y del que nacerán cuatro hijas. Es una situación personal que le permite continuar viviendo ajeno al mundo ruido.

JOSÉ: La quiero, me querrá, la quiero, me querrá...Marta

MARTA: José, José

JOSÉ: Te quiero. La quiero. Me quiere

JOSÉ: La quiero

MARTA: Me quiere

Respecto a las obligaciones sociales durante su juventud, *José, el hombre música*, cumple con el servicio militar acompañando, esta vivencia obligada, con sonidos alegres y cánticos militares. Es una experiencia de integración positiva para el protagonista.

5.3.4.D. Narrador omnisciente y omnipresente.

Desde la primera escena del primer acto, el narrador lleva de la mano al oyente a lo largo del radiodrama. Prácticamente está presente en todas las secuencias, en alguna de ellas se convierte en personaje participante de las acciones.

En su primera aparición, tras los efectos sonoros de una ruidosa ciudad, el narrador, que conoce la historia de José, describe el nacimiento y las circunstancias de su nacimiento. No es personaje de la acción porque no interfiere en ella, aparece bajo la voz masculina de un locutor. Una función descriptiva que el narrador relatará en tercera persona a lo largo del primer acto.

En el segundo acto, el narrador, casi omnipresente a lo largo de toda la pieza radiofónica, adquiere otra función diferente. Se convierte en personaje entrevistador y pasa a tomar contacto directo con el protagonista. Interroga a José para averiguar qué cosas del mundo conoce: un tren, un barco, un avión, el mar, un pájaro, la lluvia... y, de modo premonitorio, le pregunta si sabe lo que es una pistola. Esta última pregunta es la única que José deja sin responder.

En los siguientes actos, tercero, quinto y el prólogo del acto sexto, la figura del narrador vuelve a describir y analizar los hechos desde el exterior hasta la escena segunda del acto sexto, en donde el narrador vuelve de nuevo a tomar contacto con el protagonista con la misma estructura narrativa que en el segundo acto. En este momento, las preguntas se realizan seguidas y en el mismo orden pero el narrador-entrevistador no recibe ninguna respuesta salvo para la última pregunta: "José, ¿sabes lo que es una pistola?". Se produce un breve silencio y se obtiene la respuesta: el sonido de un disparo.

Tras el desenlace trágico, el narrador vuelve en el epílogo a su función descriptiva fuera de la acción del entierro de José.

5.3.5. Resumen.

Respecto al radiodrama *José, el hombre música* resumimos que:

- El narrador aparece desde la primera acción y participa de modo directo en algunas de las acciones convirtiéndose en actor.
- Se trata de una estructura lineal que cuenta la biografía de José.
- Es un final trágico con el suicidio del protagonista.
- Respecto a la experimentación con los elementos del lenguaje radiofónico:
 - El uso abundante de música y efectos sonoros con funciones descriptivas y expresivas.
 - Prácticamente ausencia de silencios o pausas.
 - Siempre en armonía, la palabra acompaña en ocasiones a los efectos sonoros y, en otros momentos, los efectos sonoros acompañan a la palabra.
- La realización del programa se produce en estéreo. Esto es, la grabación y reproducción de sonidos a través de dos canales, lo que permite la escucha selectiva, a veces por la izquierda y, otras veces, por la derecha.
- La experimentación de este radiodrama reside en el uso de los códigos del lenguaje radiofónico: con abundancia de códigos sonoros tanto música como ruidos. El protagonista es principalmente sonoro y el resto de personajes están asociados a un sonido musical. Por otro lado, una experimentación narrativa: en el tema de la integración social de una persona a un mundo diferente al suyo y el uso continuo del narrador con diferentes funciones dentro y fuera de las acciones.

5.4. *El hombre de Praga* (Farias, 1975).

5.4.1. Ficha.

TÍTULO: *El Hombre de Praga*

AUTOR: Farias, Juan

CUADRO TÉCNICO: Marco, Tomás (Música); Infante, Carlos (Director)

INTÉRPRETES: Ibáñez Menta, Narciso; Merino, Ricardo; Vicente, Aurora; Cuadro de Actores de RNE.

DURACIÓN: 00:29:00

FECHA GRAB.: 19750700

FECHA EMI: 19750000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: Música interpretada por el grupo Koan.

5.4.2. Contextualización.

En 1975, RNE presenta *El hombre de Praga* con texto del escritor gallego Juan Farias y música del compositor Tomás Marco bajo la dirección del experto en oratoria Carlos Infante. La música del radiodrama es interpretada por el grupo de cámara Koan, un grupo creado en 1969 cuyo primer director fue Arturo Tamayo Koan y que colabora con RNE en la grabación de más de cien obras. La interpretación artística recae sobre el Cuadro de Actores del ente público.

Ese mismo año, RNE envía al Premio Italia otras cuatro producciones: en la categoría de música, la pieza de Rafael Ferrer y José María Talavera *Balada mediterránea del pescador y la sirena* sin ninguna fortuna en el certamen y, en la categoría de dramático, RNE envía un programa de Carmen Cortés Salinas *Felinos*, dirigido por Modesto Higuera, *El reloj del diablo* de Aníbal Arias y *Génesis, uno, uno, once, tres* de Leocadio Machado.

Respecto a la producción y emisión de radiodramas de RNE en 1975, destaca un espacio titulado *Estrenos en Radio Nacional* que estuvo en antena hasta 1981 con 265 programas. Además de otros como *Historias de la otra orilla*, *Mío Cid*, *Pequeñas Jirafas de la vida* de Joaquín Amichatis o *Taller Estudio*.

5.4.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

Basado en la obra *La metamorfosis* de Franz Kafka (2011), *El hombre de Praga* relata momentos y pensamientos de la vida de Frank, un muchacho que, un día de manera repentina,

se convierte en una cucaracha enorme y repugnante y deja de encajar en el entorno familiar y social en el que vive. La incompreensión y la soledad en la que se encuentra tras su transformación le llevan a pensar en la muerte como única escapatoria.

Durante 29 minutos, el autor, Juan Farias, plasma la angustia vital de estas personas diferentes y la falta de caridad de la sociedad que les rodea.

A lo largo del programa, se abordan otros temas como la religión, la caridad humana, la amistad, la esperanza, la educación, la honestidad, las apariencias, la lógica o la falta de todos ellos.

El radiodrama comienza con una presentación en la que se escucha música de orquesta con violines y platillos en primer plano para pasar a fondo y fundirse con música inquietante. Se informa de quién presenta el programa que se va a emitir a continuación y cuál es su título. En la única intervención del narrador adelanta el tema principal.

NARRADOR: Leer a Kafka es de alguna forma exponerse a heredar la angustia de lo cotidiano.

Las acciones están repartidas en un solo acto de once escenas además de los créditos que aparecen al final de la pieza y que indican los nombres de todos los participantes en la producción.

- Acto I

1.- La primera escena es el final del recorrido del protagonista. Lleg a un pueblo, parece un buen lugar porque se escuchan risas de niños y algarabía. Frank busca una posada y un señor le indica en dónde puede encontrar una. Es significativo que esa posada nunca está cerrada y se encuentra bajo unos cipreses.

2.- En la escena segunda, Frank le confirma a su madre que se marcha de casa entre sonidos de pasos que se alejan.

3.- Intervienen un grupo de médicos que diagnostican a Frank. Todos coinciden en que su enfermedad es contagiosa e incurable. Realizan comentarios de sus vidas personales, mostrando poco interés por el enfermo.

4.- El cuarto acto comienza con risas maliciosas en primer plano. Frank se encuentra con un enano que dice ser *lo cotidiano*. El enano rememora las palabras de un discurso familiar del padre de Frank en donde solicitaba a toda la familia reponerse a la repugnancia y resignarse ante la metamorfosis de su hijo. Algo que no ha ocurrido y que Frank no entiende porque se considera víctima de la situación que vive. El personaje del enano le asegura que él hubiera hecho lo mismo. Frank no quiere oírlo y decide marcharse a buscar una posada. Se oyen pasos que se alejan.

5.- Una voz, usando la técnica de sonido reverb y con música inquietante de fondo, le invita a entrar en la posada y le incita a tirar las píldoras que le recetaron los médicos. Frank tira al suelo las pastillas.

6.- Vuelve a escena la madre de Frank, le pide que no tire las píldoras, que las recoja y que se tome dos, las que le corresponden, con un vaso de leche. El protagonista se pregunta si su madre lleva guantes para no contagiarse, si entrará en la habitación con el vaso de leche... pero la madre deja la leche tras la puerta.

7.- La escena séptima es un monólogo de Frank en donde narra su experiencia con los fármacos que los médicos le han recetado y cómo se siente cuando los toma. La intervención está acompañada por música de violín y el rasgado de una guitarra.

8.- En esta escena, la hermana de Frank, en presencia de su madre y de su padre, pierde la paciencia ante esta situación tan extraña y pide que su hermano se vaya de casa o que lo encierren en algún lugar para que nadie le oiga ni le vea. Frank lo ha escuchado todo y comprende la petición de su hermana porque lo que él tiene es contagioso. Nadie quiere estar con él ni con quienes le cuidan. Llama desesperado al enano.

9.- El personaje del enano reaparece en esta novena escena, la más extensa. Dialoga con Frank sobre el egoísmo, el orgullo, la sinceridad, la inocencia, la culpabilidad, la verdad, la mentira, los idealismos... Frank decide dirigirse a su entorno familiar y social para que recapaciten sobre su actitud ante él y su enfermedad. Pide justicia, pero nadie le da la razón a pesar de que todos están educados en la caridad. Es más poderosa la necesidad de salvaguardar sus vidas que la de cuidar de un enfermo que les pueda contagiar para siempre. El público se aleja del lugar en el que están escuchando al protagonista. Frank se queda solo aunque no quiere estar solo.

10.- En esta escena, el protagonista habla con un amigo. Frank desea conversar más tiempo con él pero el amigo le dice que otro día, que tiene prisa... en realidad, no quiere contagiarse de su mal porque quiere acudir a unos campeonatos y ganar un trofeo y, además, tiene hijos. Le desea buena suerte.

11.- Se trata de la última escena. Se repite la escena anterior, exactamente con la misma conversación pero, en este caso, se cambian los personajes, ahora el enfermo es el amigo de Frank. La escena finaliza con pasos que se alejan y música de violín, acordes de guitarra y sonidos de tambores.

La música orquestal se escucha al comienzo y al final del programa.

5.4.4. Análisis.

En el análisis morfológico descriptivo de *El hombre de Praga* destacamos:

- 1.- Los principales paralelismos de este radiodrama experimental con la obra literaria *La metamorfosis* de Franz Kafka así como las diferencias más relevantes.
- 2.- La habitación del protagonista como lugar de encuentro y desencuentro consigo mismo y con otros actores y la importancia de la posada en el relato.
- 3.- El egoísmo del ser humano en la representación del entorno familiar y social en el que vive el protagonista.

5.4.4.A. Paralelismos y diferencias con *La metamorfosis*.

El propio título *El hombre de Praga* ofrece dos pistas importantes respecto al protagonista, primero, que va a ser un varón y, segundo, el lugar al que pertenece por nacimiento o por residencia, Praga (República Checa). Estos datos están relacionados directamente con el escritor checo Franz Kafka, varón y nacido en Praga, creador de la obra *La metamorfosis* en la que se basa este radiodrama.

En su única intervención en el prólogo, el narrador destapa el origen de la idea para esta pieza radiofónica: la lectura de los relatos del escritor checo Franz Kafka. De esa lectura, parte el tema principal de *La metamorfosis* y de *El hombre de Praga*: la angustia de lo cotidiano. Una angustia generada por un estado de soledad obligado al que se enfrentan los protagonistas de las dos obras.

El protagonista de *El hombre de Praga*, Frank, se asemeja al protagonista de *La metamorfosis*, Gregorio Samsa. De la noche a la mañana se convierten en insectos enormes: Gregorio en un escarabajo y Frank en una cucaracha. De repente, ambos son seres repugnantes rechazados por la familia, los amigos y la sociedad.

FRANK: (Gritando) No mamá, soy un bicho. Una cucaracha enorme y repugnante. (Más alto). Una cucaracha enorme y repugnante [...].

(Fragmento. El hombre de Praga)

Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa, se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, sobre el cual casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto.

(Fragmento. La metamorfosis)

Los dos protagonistas cambian físicamente, sus cualidades externas, pero continúan siendo las mismas personas: educadas, trabajadoras y responsables, como lo eran antes de la metamorfosis. Sin embargo, estos valores ya no son apreciados por el entorno en el que viven y la desesperación se apodera de ellos. Desde el encierro necesario y obligado en su habitación, tanto Gregorio como Frank desean salir aunque sus objetivos difieren. Gregorio quiere salir para seguir ganando dinero porque su trabajo de viajante de comercio de telas es el único sustento económico familiar y Frank, desde la primera escena, desea salir de esa habitación con la idea de dejar de ser una carga familiar y buscar un lugar en el que vivir para siempre.

El núcleo familiar en las dos obras está formado por el padre, la madre y la hermana del protagonista. Las mujeres adquieren el papel de cuidadoras del *insecto*. En el caso de *La metamorfosis*, la hermana es la persona que abre siempre la puerta, le da de comer y le hace cierta compañía mientras que, en *El hombre de Praga*, las acciones relacionadas con el cuidado del protagonista, las realiza directamente la madre, que abre siempre la puerta y está pendiente de su hijo para que coma y se tome sus medicamentos. Aún así, las mujeres mantienen distancia física con el ser repugnante de la habitación por si se contagian.

FRANK: Sí mamá, ahora, Lo que tú digas mamá. ¿Se habrá olvidado mamá de los guantes de goma?, ¿Te olvidaste esta vez los guantes de goma, mamá? (Habla consigo mismo) ¿Por qué no entra en mi habitación y me da el vaso en la mano? (Dirigiéndose a su madre) ¿Por qué no entras en mi habitación y me das el vaso en la mano? (Hablando consigo mismo) Mamá, ven mamá, abre la puerta. (En alto dirigiéndose a su madre) Mamá, ven mamá, abre la puerta.

MADRE: Detrás de la puerta te dejo el vaso de leche. Está tibia.

Respecto al papel del padre, el cabeza de familia en *La metamorfosis* no acepta el cambio de su hijo, es autoritario y desea aislarle continuamente:

El padre le acosaba implacablemente y daba silbidos como un loco. Pero Gregorio todavía no tenía mucha práctica en andar hacia atrás, andaba realmente muy despacio. Si Gregorio se hubiese podido dar la vuelta, enseguida hubiese estado en su habitación, pero tenía miedo de impacientar al padre con su lentitud al darse la vuelta y a cada instante le amenazaba el golpe mortal del bastón en la espalda o la cabeza.

(Fragmento. La metamorfosis)

En *El hombre de Praga*, el padre es el principal responsable de la unión familiar y asume su función a través de un discurso en el que aboga por la resignación ante la situación que están viviendo. Sin embargo, a medida que avanza la trama, se debilita y confiesa que le parece un estado difícil que no sabe cómo resolver.

PADRE: (Reverb)...Pese a lo triste de su forma actual es un miembro de la familia que no se debe tratar como enemigo sino por lo contrario le guardaremos todos los respetos porque es un elemental deber familiar sobreponerse a la repugnancia y resignarse...

La estructura narrativa también es diferente: en *La metamorfosis* es lineal desde la transformación del protagonista hasta su muerte y la liberación familiar, mientras que, en *El hombre de Praga* es no lineal. En la primera escena, el protagonista ha salido ya de su habitación, de modo real o ficticio, y busca otro lugar en el que vivir en donde se presupone que acabará muriendo. El resto de escenas son recuerdos de los pasos previos antes de tomar la decisión de irse de la casa familiar, futuros a esa decisión y atemporales.

Actores y acciones de *El hombre de Praga* así como el tema principal, se asemejan al texto de *La metamorfosis* incluso con las mismas palabras y expresiones. Destacamos la intervención del personaje de la hermana, una vez agotada su paciencia:

HERMANA: Tengo derecho a perder la paciencia. Esto no puede continuar así, papá. Mamá, esto no puede continuar así. Hemos hecho cuanto era humanamente posible, no creo que nadie puede hacernos el más leve reproche. (Lloriqueando) Debe marcharse de casa o encerrarlo en donde no le oigan ni le vean.

(Fragmento. El hombre de Praga)

Queridos padres- dijo la hermana, dando, a modo de introducción, un fuerte puñetazo sobre la mesa-, esto no puede continuar así. Si vosotros no lo comprendéis, yo me doy cuenta de ello. Ante este monstruo, no quiero ni siquiera pronunciar el nombre de mi hermano; y, por tanto, solo diré esto: es forzoso intentar librarnos de él. Hemos hecho cuanto era humanamente posible para cuidarle y tolerarle, y no creo que nadie pueda, por tanto, hacernos el más leve reproche.

(Fragmento. La metamorfosis)

Ambos autores, Kafka y Farias, plasman la angustia vital de los protagonistas tras su transformación y la falta de caridad de la sociedad que le rodea. La incompreensión y la soledad de aquellos individuos que son diferentes al entorno familiar y social en el que viven.

Por lo tanto, consideramos que, por sus semejanzas, el radiodrama experimental *El hombre de Praga* es una adaptación libre de *La metamorfosis*.

5.4.4.B. La habitación de Frank, lo cotidiano y la posada de la muerte.

Una habitación es un espacio entre tabiques dentro de una casa. La habitación de Frank es el espacio destinado a su descanso dentro del hogar familiar. Tras la transformación, la

habitación pasa a convertirse en un lugar en el que también debe comer, separado del resto de miembros de la familia. Es su cárcel y su liberación porque a pesar de que la habitación de Frank pueda parecer un lugar pequeño, cerrado y claustrofóbico, es el único habitáculo de la casa en el que el protagonista puede estar, pensar, sentir... sin restricciones familiares ni sociales.

En *El hombre de Praga*, la salida al exterior del protagonista, a otro lugar fuera de la habitación, puede entenderse de dos maneras diferentes: realmente como una salida física de su dormitorio, de su casa familiar y del entorno en el que vive con el objetivo de residir lejos de los que le conocen o, sin salir físicamente de la habitación, como pensamientos, ideas y reflexiones que le llevan a imaginar un viaje en busca de otro lugar en el que estar y descansar. La primera propuesta parece menos probable si recordamos que Frank es ahora un insecto, una cucaracha, un ser extraño de difícil aceptación social. Por lo tanto, consideramos que la segunda idea es más atractiva para el oyente, una salida imaginaria en la que va a encontrar el descanso, la muerte.

Sus pensamientos invaden la habitación y el oyente los escucha representados en voces masculinas. Un personaje con atributos que definen a un enano es *lo cotidiano*. Por lo tanto, *lo cotidiano* se define como anómalo. El enano se presenta tras unas risas maliciosas, se ríe de los pensamientos de Frank mediante los que quiere encontrar la lógica de la situación que vive.

FRANK: No sé quién eres ni de dónde vienes, no no te conozco, por eso no tienes derecho a reírte de mí.

ENANO: Hace frío, ¿eh? Es natural. Estar solo destempera bastante eh? (Risas) No hace frío pero tú lo sientes. Acorta el paso. No puedo hablar a esta velocidad. (Respiraciones) Acorta el paso, hombre. Respeta mi estatura, no ves que soy un enano. (Pasos más suaves hasta que se detienen) Eso es... Así está mejor. Has pensado mucho. Estás pensando mucho. Quieres encontrar la lógica dos y dos son cuatro eh Sí. Pero también es... nada, o frío o soledad. (Risas) La falta de lógica... en lo cotidiano es deliciosamente inquieta y...y me gusta, Frank. Con ella se puede escribir... un poema maravilloso. No importa que sea triste.

FRANK: No lo entiendes. (Pasos) No sé quién eres. Pero empiezo a temer que seas un teórico.

(Pasos)

ENANO: Lo entiendo. Soy... lo cotidiano, Frank.

Frank se considera la víctima de todo lo que le ha ocurrido y de cómo le trata su entorno tras su transformación. Sin embargo, desde el punto de vista del enano, de *lo cotidiano*, es culpable. Culpable porque es él el que obliga a adaptarse a esta nueva situación a los demás, que serían inocentes y víctimas de su transformación. Resignarse a la repugnancia es lo único que pueden hacer familiares, amigos y sociedad pero es de difícil cumplimiento. De hecho, el enano le asevera que él haría lo mismo en una situación similar.

FRANK: Yo me habría portado de otra forma.

ENANO: ¿Se puede pedir algo más que resignación? No te engañes Frank, muchacho. Tú hubieses hecho lo mismo, con la misma discreción. Apuesto mi vida a que hubieses hecho lo mismo, ¿eh? Ellos hicieron lo posible por sobreponerse a la... a la repugnancia. Ya hicieron algo por ti ¿o no?

El protagonista recurre de nuevo al enano tras la escena de sinceridad de su hermana en la que confiesa que no puede más, que es necesario que se vaya de la casa, de sus vidas. Frank solicita a gritos apoyo a *lo cotidiano*. Encuentra ese apoyo pero llega acompañado del poder de las verdades universales ante las verdades particulares, que son minoritarias y afectan a un solo individuo. El enano intenta que vea la realidad en la que se encuentra con frases como: Soy lo suficientemente pequeño como para ver las cosas desde el suelo. Sí, desde donde hay que verlas; Oh no, Vamos a empezar ahora a jugar ahora a culpables e inocentes. Puede que tú no seas culpable pero... Pienso que los demás son... más inocentes que tú. Vamos Frank muchacho... olvida los tópicos de los moralistas o; Todos los hombres sois hermanos (pausa) menos los contagiosos. Frank, esos no son hermanos de nadie.

La posada es el lugar al que llega el protagonista tras su salida de un entorno que le repudia. Puede parecer una salida a su situación pero, la llegada a la posada, es el final de sus días, la muerte.

En la primera escena, aparece un señor que le guía hacia la posada:

SEÑOR 1: Está bien, siga un poco más arriba. Al salir del pueblo, a la derecha. (Pasos que se acercan al oyente mientras la voz del personaje se aleja) No es una buena posada. Pero no cierra nunca. Bueno, en realidad no hay puerta. Solo es un trámite y ni siquiera es usted quien tiene que firmarlo. No hace falta que llame. Entre. Es arriba, al final de la calle. Al salir del pueblo. Debajo de los cipreses.

Una posada que está a la salida de un pueblo, que no es buena posada, no cierra nunca porque no hay puerta, no hay que firmar, no hay que llamar, se encuentra al final de la calle... y la clave final es que se sitúa debajo de los cipreses, un género de árbol de simbología funeraria y de plantación habitual junto a los templos y en los cementerios.

La posada está regentada por una voz masculina bajo la técnica sonora de reverberación, lo que le añade al personaje solemnidad y poder, podría ser el ángel de la muerte. La voz le invita al protagonista a entrar a la posada y a desechar su medicación porque no la va a necesitar.

VOZ: Este es un buen sitio para dormir y los requisitos son mínimos. No se reserva el derecho de admisión, entra y deja esas dichosas píldoras inútiles. Aquí no te harán falta. Entra, a lo mejor tienes hecha la reserva en una de las suites de lujo. Eres un muchacho de buena familia.

Es la posada de la muerte.

5.4.4.C. La sociedad y su representación.

El hombre de Praga presenta a una sociedad egoísta, asustadiza ante cambios bruscos a su alrededor que alteran sus vidas, el entorno familiar, laboral y social. Esto produce inestabilidad y si el cambio transforma algo conocido en desconocido y que provoca repugnancia, la sociedad olvida sus principios fundamentales basados en la caridad y en un comportamiento fraternal de los unos con los otros y centra su objetivo en la supervivencia individual.

Todo el entorno social que rodea a Frank se desentiende de él principalmente porque es un ser contagioso. Su familia parece que, en un primer momento, se había resignado a esta nueva situación y aunque, distantes, le atendían en aspectos básicos. Pero, el radiodrama muestra al oyente el momento en el que esta familia, educada en la caridad, en la generosidad hacia los demás, no soporta la situación de compartir espacio con un insecto que, además, puede contagiarles. Anteponen su supervivencia a la caridad humana a pesar de que es uno de los

cuatro miembros de la familia. Una reflexión sobre si este tipo de educación es eficaz en una sociedad variada y cambiante en donde todo no es agradable y puede causar repugnancia y asco.

FRANK: Hay una tradición del sufrimiento humano. Se nos educó en la caridad.

HERMANA: Puntualiza, se nos educó en los bailes de caridad.

MADRE: Hija.

HERMANA: Sí, mamá. Da limosna chiquilla, sé muy generosa, Pero luego lávate las manos.

MÉDICO 1: Correcto.

MÉDICO 3: La caridad no está reñida con la Higiene.

HERMANA: ¿Y en caso de tener que elegir?

MÉDICO 1: Higiene, no cabe la menor duda.

HERMANA: Lo has oído Frank? La caridad hermano me puede llevar al cielo. La higiene puede encadenarme a la infección.

FRANK: Todo esto es como una pesadilla.

HERMANA: Quiero vivir, (pausa) no quiero hacerte daño Frank, pero.. eres contagioso, contagioso, contagioso Frank. Mama porque no me enseñaste a ser caritativa con los apestados.

El autor del radiodrama muestra al equipo médico como un grupo despreocupado, sin interés en el paciente ni en la enfermedad que pueda sufrir ni en su evolución. Estos médicos están interpretados por tres voces masculinas sin representación femenina de la profesión. Los tres médicos coinciden en el diagnóstico: lo que le ocurre a Frank es incurable y contagioso. Resuelto el diagnóstico, dedican su conversación a otros asuntos privados:

MÉDICO 3: Bien, hoy ceno con la condesa de Maler, una deliciosa dama de Viena.

MÉDICO 2: ¿Tienen ustedes idea si el marido tiene algo que ver con caballos?

MÉDICO 1: Bien, Bueno, bueno...certificamos?

Los doctores le recetan píldoras. Estos medicamentos sirven para mantener con vida a Frank pero no evitan que contagie a los demás y que deje de ser un enfermo. En la escena séptima, bajo un monólogo en el que reflexiona sobre las píldoras que debe ingerir, nos muestra los efectos que causan en su persona. Una crítica abierta a los efectos que causa la ingesta de medicamentos. El protagonista al contar su historia se convierte en un narrador personaje de la acción:

FRANK: (Habla consigo mismo) De acuerdo doctor. Una píldora cada dos horas. Esta a las cuatro. Esta verde a las seis. La morada a las ocho. Acércate hermanita, míralas, me las ha regalado el doctor, ha sido muy gentil. Míralas, azules, verdes, rojas.... Es triste (música de violín de fondo) Te sientes fuerte, bien, te has olvidado de todo. Respiras, hueles y entonces dan las ocho, tienes que tomarte una píldora ayudándote con un poco de leche. Ya tienes los pies en el suelo, vuelves a estar vivo. Estas enfermo [...].

El entorno de amistad de Frank se representa con la intervención de un amigo antes de partir a la posada de la muerte. Un personaje de voz masculina que le visita aunque es una visita muy rápida porque quiere evitar contagiarse ya que tiene planes de futuro y un contagio sería

también su final. Además, añade que tiene hijos. El sentido de la amistad como afecto personal, puro y desinteresado, compartido con otra persona, que existía antes de la transformación, se pierde. Ante el valor de la amistad, la preferencia es la propia vida. En este punto, el autor da un giro a la historia y coloca al protagonista al otro lado, él es el amigo de un ser extraño y contagioso. La sorpresa es que Frank, en una situación similar, se comportaría del mismo modo que lo ha hecho su amigo. Como conclusión final, el radiodrama nos confirma que hay un miedo innato en el ser humano a lo desconocido y esto le lleva a ser egoísta para poder continuar con su propia existencia.

5.4.5. Resumen.

Destacamos de modo resumido los aspectos más experimentales de este radiodrama:

- El oyente sabe quién es el emisor y cuál es el título del programa que va a escuchar a continuación.
- El narrador, que solo aparece al principio del programa, aporta el tema principal.
- El protagonista de las acciones llega al lugar en donde va a morir.
- Respecto a la experimentación con los elementos del lenguaje radiofónico:
 - Todos los actantes, humanos y no-humanos, utilizan la palabra.
 - El uso de la música tiene una función complementaria de acompañamiento: al presentar y al finalizar el programa con música de orquesta y la música de violín que aparece junto al protagonista. En diversas ocasiones, tiene una función expresiva, en el caso anterior, por ejemplo, como situación de tristeza y soledad.
 - La utilización de efectos sonoros es escasa y destacan los efectos de pasos que acercan o alejan a unos y otros actores y separan escenas.
 - Los silencios, que aparecen ocasionalmente, se utilizan como pausas reflexivas dentro del discurso y con una función expresiva dramática.
- En la realización técnica del programa se usa el sonido estereofónico que permite la creación de varios planos sonoros en donde se sitúan a los diferentes actores. Con esta técnica sonora el oyente puede intuir los distanciamientos interpersonales según la acción. El efecto de reverberación en varias voces ofrece solemnidad a los personajes.
- Es un radiodrama experimental, adaptación libre de *La metamorfosis*. Su experimentación narrativa radica en una narración no lineal que parte de una de las acciones finales para recorrer otras acciones anteriores, posteriores y atemporales a lo largo de la pieza. Se observa una experimentación con el teatro en sí mismo al realizar un intercambio de personajes manteniendo el mismo texto. Experimentación con el código sonoro de la música cuando el violín acompaña al protagonista representando su soledad y su tristeza así como, el rasgado de una guitarra simbolizando el final de una amistad verdadera.

5.5. *La imagen en el espejo*¹⁶⁹ (Diosdado, 1979).

5.5.1. Ficha.

TÍTULO: *La imagen en el espejo*

AUTOR: Diosdado, Ana

CUADRO TÉCNICO: Marco, Tomás (Música); López, Pedro Amalio (Director)

INTÉRPRETES: Rodero, José María; Río, José María del

DURACIÓN: 00:49:25

FECHA GRAB.: 19790000

FECHA EMI: 19790000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: ---

5.5.2. Contextualización.

La imagen en el espejo es un radiodrama con guion de la escritora Ana Diosdado y Tomás Marco como autor musical bajo la dirección y realización de Pedro Amalio López. El grupo musical Koan colabora en la interpretación musical y, en la parte artística, las voces son del conocido actor José María Rodero y del locutor y actor de doblaje, José María del Río. Se presenta en la categoría de dramático del Premio Italia en 1979. Ese mismo año, en la categoría de documental, *RNE* concursa con *Timbres*.

Ana Diosdado, dramaturga, guionista y actriz, trabaja habitualmente con el ente público en la elaboración de radiodramas como *Ruego me digáis, amigo* con 24 piezas en 1977, *¿Qué fue de aquellos doce?* en 1978 con 13 producciones e *Hierro y oro* emitido en 1979 con 21 programas.

En ese mismo año en *RNE*, destaca la producción de radioteatros escritos por Francisco Martín Criado como, por ejemplo, *Contacto*, *En el poder de los Baal*, *Adiós Sagitario, adiós*, *El fin de una ciudad* o *Hacia un mañana mejor*. Colaboran también con el ente público el escritor, Francisco Hernández Castañedo con 37 programas para el radiodrama *Investigación criminal* y el guionista televisivo, Jorge Díaz, con 75 programas de *Prohibido sonreír, es contagioso*.

5.5.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

¹⁶⁹ Este es el título oficial registrado en Documentación de *RNE*, sin embargo, en el audio de la pieza, la locutora que dice el título del programa locuta, quizás por error, *La imagen del espejo*.

La imagen en el espejo tiene una duración en tiempo real de 49 minutos y 22 segundos y cuenta tres momentos de la vida de un preso encerrado en una de las cárceles de la Inquisición. En un primer acto, un sacerdote visita al reo con la intención de hablar con él para ayudarlo antes de morir, en un segundo acto, el clérigo vuelve pero es engañado y queda encerrado en la celda y en un tercer acto, el primer preso vuelve a la mazmorra porque le engañan a él. Ambos se preparan para morir.

Ana Diosdado realiza una defensa del ser humano, su derecho a escoger y no obrar por obligación y critica las prácticas de los religiosos en nombre de Dios.

Este radiodrama invita a la reflexión del oyente sobre temas como la religión, la falta de libertad, la soledad, el miedo, la vida y la muerte.

Tras la presentación del título del programa en la voz de una locutora, *La imagen en el espejo* se estructura en tres actos. El primero y el segundo cuentan con dos escenas y el tercero con una escena:

- Acto I

1.- La primera escena comienza con música de violines y tambores augurando una historia trágica. Los efectos sonoros de pasos a través de un campo hasta llegar a un edificio en el que se abren portones nos traslada a un lugar de grandes dimensiones, en medio de la nada y antiguo. A medida que avanza la escena sabemos que se trata de una prisión.

Un cura visita a un preso. El objetivo del cura es hablar con el preso para poder ayudarlo pero el preso no desea su ayuda. Los ruidos de las ratas asustan al cura y el preso consigue debilitarlo aún más poniendo en duda su labor en nombre de Dios. El cura decide abandonar el calabozo.

2.- Tras la salida del cura, el preso le descubre al oyente, a través de un monólogo, que había alguien más en la celda, varias personas que estaban pendientes del diálogo anterior. El preso tenía que haber conseguido que el cura confesara algo que debían oír las personas que se escondían. Cómo no se ha cumplido con lo esperado, abandonan la celda sin mediar palabra.

- Acto II

1.- En esta primera escena del acto segundo, con otro monólogo, el preso vuelve a recibir a los personajes anteriores que, sin hablar, se esconden en la zona más oscura de la celda. A lo largo del monólogo, se destapa la trama: el preso les ha vendido su alma para poder seguir con vida.

2.- Entra de nuevo el cura del primer acto con la intención de ayudar al preso. En el diálogo que mantiene con él, confiesa que está seguro de que la persecución que realiza como miembro de la Iglesia es pecado. Esta confesión supone la libertad del preso y el encarcelamiento del cura.

- Acto III

1.- En este acto, el preso vuelve a la celda en donde se encuentra el cura. Intenta engañarlo diciendo que ha salido fuera de prisión y que ha gritado sus palabras sobre la libertad de las personas... pero lo cierto es que el preso nunca ha salido de prisión, le engañaron para hacer confesar al cura y poder encarcelarlo. Ambos están condenados y van a morir solos aunque no pierden la esperanza y piensan que quizá haya otras personas viéndoles morir.

La pieza finaliza con los créditos en la voz de la locutora del principio que ofrece al oyente información del programa, de su creación, realización, interpretación, producción y dirección.

5.5.4. Análisis.

En el análisis de *La imagen en el espejo* destacamos aquellos aspectos más relevantes:

- 1.- El tratamiento de la religión católica como algo impuesto a través del Santo Oficio y la defensa del ser humano y sus pensamientos.
- 2.- La exposición de temas fundamentales como la falta de libertad, la soledad y la muerte.
- 3.- El silencio abordado desde varios ámbitos: como elemento del lenguaje radiofónico y desde el punto de vista de la comunicación.
- 4.- La variación de funciones que adquieren los actantes según las acciones que realizan.

5.5.4.A Inquisición y religión.

Este radiodrama es una crítica a la imposición de ideas, creencias y pensamientos. En especial, la autora arremete contra las prácticas de la Santa Inquisición, llamada también el Santo Oficio y autodenominada, en 1965, Congregación para la Doctrina de la Fe. Este organismo, que empieza a operar en Europa hacia 1190, estaba compuesto por tribunales eclesiásticos encargados de perseguir, detener, encarcelar, torturar y matar a personas culpables de herejías o supuestos herejes, sin posibilidad de defensa alguna.

PRESO: No, sé cómo os hacéis llamar. Y tanto me daría que os llamarais otra cosa. Vuestro nombre, vuestros distintos nombres, ahora, antes y siempre no son lo que me preocupa. Me preocupa que hayáis nacido, que estéis ahí en medio del armonioso orden universal.

A pesar de que el paisaje sonoro nos acerca a una prisión alejada de zona habitada, con portones chirriantes, a un calabozo oscuro, húmedo, con ratas... que nos hiciera pensar en la época del Santo Oficio, fundada en España por los Reyes Católicos en 1478, el tipo de lenguaje verbal utilizado por los actantes es un lenguaje natural más habitual de la época de producción del radiodrama que de épocas medievales.

La defensa del ser humano y su derecho a tener ideas, pensamientos diferentes a los impuestos y poder exponerlos sin miedo, queda patente a lo largo de los diálogos del preso con el sacerdote:

PRESO: [...] Un buen día..., un buen día, unos hombres iguales a mí, me arrebataron del mundo de los vivos, yo no había cometido ninguna acción reprobable pero... no les gustaba mi mente, no les gustaba lo que había en mi pensamiento y en mi corazón. Y, por más que le doy vueltas no consigo entender quienes son ellos para erigirse así en jueces de... ¿de qué exactamente? [...].

[...]

PRESO: ¿Cómo dijiste? Más recio hermano, más recio.

OTRO: Digo que nadie puede saber si te has condenado o si tu alma está salva. Solamente Dios es buen juez, solo él sabe quiénes son los inocentes y quienes los culpables.

PRESO: Padre, me asombra oírte. Tú, vestido de ese hábito, ¿me hablas así?

OTRO: Estamos solos hermano y puedo hablarte con toda sinceridad.

PRESO: (Silencio) Pues hazlo. Desnuda tu alma. Habla, habla que yo te escucho.

OTRO: Yo fui como tú has dicho, un perseguidor implacable. (Silencio) Pero hace ya mucho tiempo que no estoy seguro.

PRESO: ¿No estás seguro hermano? o por el contrario, ¿sí lo estás?

OTRO: Tienes razón. Estoy seguro. Estoy seguro de que ha de ser pecado y un terrible pecado lo que hacemos.

Una crítica abierta a las prácticas de los perseguidores religiosos en nombre de Dios. La autora a través de las palabras de los actores considera que nadie puede obligar a un ser humano a cambiar su corazón y su mente. Si todas las criaturas son iguales a los ojos de Dios, no puede haber ninguna que se considere salvadora de las demás porque todas son igual de importantes. Una postura de difícil defensa para cualquier individuo y más para un clérigo en la época de la Inquisición. El miedo es un agente que paraliza, limita y vuelve cobardes a los hombres.

PRESO: ¿Por qué pues, lo que nos dices en secreto, a escondidas, no lo gritas en las calles, no lo pregonas en las plazas?

OTRO: Hermano, tengo miedo. Ya viste que soy cobarde.

La importancia de convivir con la emoción del miedo y superarla para poder defender los ideales personales:

OTRO: Sí, ellos me lo dijeron. Te esperaba. Dios mío.

PRESO: ¿Tienes miedo?

OTRO: Sí.

PRESO: No dejes que lo noten.

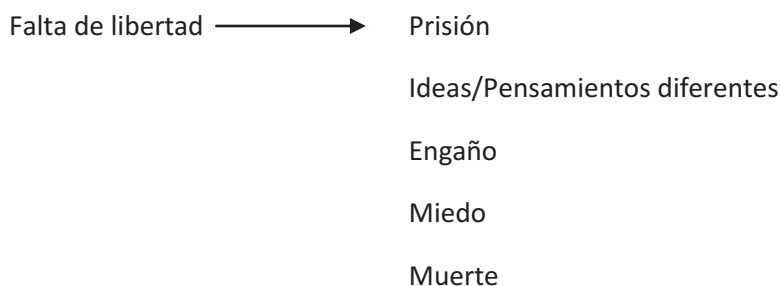
OTRO: Ya lo saben.

PRESO: No importa. No dejes que lo noten.

5.5.4.B. La falta de libertad, la soledad y la muerte.

La imagen en el espejo muestra otros temas que son fundamentales en la vida del ser humano y que inevitablemente van unidos como son la falta de libertad, la soledad y la muerte.

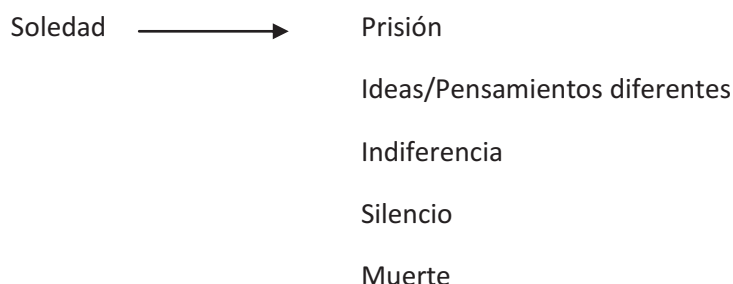
Si entendemos la libertad como capacidad de actuar según unos valores, es una libertad de la que no disfruta ninguno de los personajes principales: ni el preso ni el cura.



El preso está prisionero por no doblegarse a las ideas y a los pensamientos que defiende la Inquisición, por lo tanto, no cuenta con libertad para expresarse y, además, dentro de prisión, es obligado a llevar a cabo un plan, una trampa, para poder salvar su vida. Incluso, cumpliendo con su parte de la trampa, le engañan a él y le impiden salir de prisión. La Inquisición tiene prevista su muerte. Su libertad está limitada desde el principio hasta el final de la pieza.

El cura, miembro del Santo Oficio, es también un ser humano sin libertad. Está encerrado en su papel de perseguidor implacable de la Inquisición por miedo. Hace tiempo que piensa que es un pecado condenar a todos aquellos que no piensan igual que lo que impone la Iglesia católica. Tiene miedo a decir que Dios ama a todos los hombres por igual, piensen como piensen, con derecho a escoger su propio camino, sin imposiciones de ningún tipo pero, decir esto, supondría su muerte. Tras confesar estas ideas bajo una falsa situación de libertad, descubre el engaño y le encierran. Le han robado la libertad para siempre porque ya han previsto su muerte.

La soledad aparece cuando no hay compañía de otra persona o ser vivo y cuando surge un sentimiento de pesar y melancolía. Aparece de modo continuo en el personaje del preso.

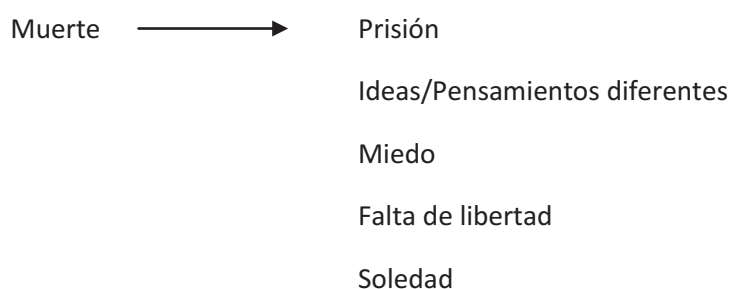


El protagonista, por su condición de encarcelado, se encuentra solo, sin compañía humana. Es un asilamiento impuesto, al que le someten tras el encierro y después de que no se arrepintiera de sus actos y pensamientos ante los miembros de la Inquisición. Su única compañía son las ratas que, al principio, le atacaban pero, después del tiempo que lleva en la celda, piensan que es otra rata como ellas. Metafóricamente se asemeja a una rata. Debido al encierro y a esa soledad profunda, necesita salir de prisión y el único medio es vender su alma para seguir con vida poniéndole una trampa a un sacerdote presuntamente hereje.

En un primer momento, el preso acostumbrado a la soledad no contesta al sacerdote, está molesto con la visita. Sin embargo, él sabe que en el diálogo con el cura está su salvación, su salida de la prisión y por tanto, se acabaría su soledad al volver a la sociedad. De algún modo, volvería a recuperar su vida porque la soledad es equiparable a la muerte. A lo largo de las acciones, el preso continúa sintiéndose en una profunda soledad a pesar de que, en la celda, están los miembros de la Inquisición. Lo muestra con un monólogo en el que explica su rebeldía, su encierro y la trampa para el cura hereje. La soledad le acompañará hasta en el momento de morir.

El cura vive en soledad. Una soledad causada por sus pensamientos contrarios a su labor para el Santo Oficio y que no puede compartir por miedo. Cuando los comparte, le encierran y sufre la falta de compañía en un calabozo. Probablemente, morirá en soledad.

La muerte está presente desde el comienzo del radiodrama. La visita del sacerdote a la celda es para confesar al prisionero antes de morir. En época de la Santa Inquisición, un pensamiento diferente que dudara del dogma católico, apostólico y romano suponía el encarcelamiento, la tortura y la muerte segura. Esas ideas distintas a las impuestas, que ya suponen de algún modo la muerte de un ser humano por falta de libertad o miedo para expresarlas, van a llevar a la muerte física a los dos personajes principales. El hecho de estar ambos encerrados en prisión, alejados del resto de la sociedad, se convierte en una muerte en vida.



5.5.4.C.- El silencio.

El silencio en *La imagen en el espejo* cobra una relevancia especial desde varios puntos de vista:

1.- El silencio como elemento del lenguaje radiofónico, esto es como ausencia de sonido, tiene una función expresiva de intención dramática a lo largo de las interpretaciones de los personajes, especialmente en los diálogos entre preso y cura, y no superan los 3 segundos. Los silencios, entre intervenciones sonoras, permiten mantener la atención del radioescucha que espera con intriga una respuesta. Estos silencios ayudan a la descripción del paisaje sonoro en el que se encuentran los actores así como, la relación de distancia interpersonal que pudiera existir tanto entre los sujetos y de los sujetos en relación con el oyente.

OTRO: Cerrad. He de permanecer mucho aquí con él. (La puerta se cierra). (Pausado, tranquilo, con muchos silencios) ¿Dónde estás? (Silencio del interlocutor. Se siguen escuchando de fondo los quejidos). He venido a ayudarte, hermano. (Silencio. Se escuchan pasos). Oigo que te mueves, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿tratas de esconderte?, ¿aquí? (Silencio)

2.- El silencio se aborda a lo largo del relato desde la comunicación humana:

- En varios personajes que no hablan: el carcelero, un *carcelero mudo y sordo*, que abre y cierra los portones de la cárcel en silencio, es un personaje sin identidad que acomete sus acciones por mandato, y en los personajes que representan a miembros de la Inquisición que se encuentran presentes en el primer y segundo acto pero siempre se mantienen escondidos y en silencio. Son personajes observadores y poderosos que no necesitan voz. Estos silencios, con los que guardan distancia con el resto de personajes, impiden conocer las cualidades de sus voces.

PRESO: [...] Háblame carcelero, dime algo, solo buenos días, (ratas PF) insúltame si quieres, pero que yo pueda oír tu voz [...].

[...]

PRESO: [...] ¿por qué seguís sin decir nada, temen vuestras mercedes contaminarse hablando con un réprobo? ¡qué bien sabéis que el silencio es vuestra mejor arma! [...].

- Los silencios del preso en el primer acto ante las preguntas del sacerdote. Son silencios intencionados que persiguen un fin: el preso pretende que el sacerdote pierda la paciencia y termine confesando sus dudas e inseguridades sobre su labor en la Inquisición.

OTRO: (Silencio) he venido a hablar contigo, he venido a ayudarte (Silencio) ¿No dices nada? [...] ¿Cuánto tiempo llevas en este calabozo? (Se escucha de fondo una respiración) ¿No piensas hablar conmigo? Tengo mucha paciencia, hermano. Esperaré todo el tiempo que haga falta [...].

[...]

OTRO: Lo haré. (Pasea) Comencemos pues por el principio, dime tu nombre. ¿Otra vez vas a guardar silencio? ¿Qué crees, que romperás mis nervios con esa actitud? Ya te he dicho que tengo paciencia.

PRESO: Yo también. Yo también [...].

- El silencio absoluto como castigo. En su monólogo, el preso llega a la conclusión de que los miembros de la Inquisición, que tras su encarcelamiento insistían verbalmente en la confesión de sus pecados, son mucho más poderosos en silencio. Un silencio que, en un primer momento, le pareció un don maravilloso pero que, con el paso del tiempo, se convirtió en una situación insoportable.

PRESO: [...] confiesa tus pecados, confiesa hermano, confiesa..., no erais tan poderosos como cuando me devolvisteis al silencio, el silencio, que maravilloso don, mi soledad entre toda esta inmundicia se me antojó un regalo del cielo pero era solo porque sorprendentemente aún no apreciaba bien vuestra refinada maldad [...].

- El silencio como compañía. En un momento del segundo acto, el preso olvida que su objetivo es que el cura caiga en la trampa de la Inquisición y valora positivamente que el cura desee acompañarle en silencio. Una compañía silenciosa que le aleja de la soledad antes de morir.

PRESO: Entonces, ¿cómo vas a ayudarme?

OTRO: Estando aquí contigo, en silencio.

PRESO: No entiendo.

OTRO: Sí entiendes.

PRESO: ¡No entiendo! (Gritando)

OTRO: Sí entiendes.

PRESO: Quieres decir que, ¿has venido a hacerme compañía?

OTRO: Eso es.

PRESO: Tus motivos no están claros, explícamelos, habla, habla.

OTRO: Estoy seguro de que mis motivos están claros para ti. (Silencio)

PRESO: Hermano, si es verdad lo que dices, quédate junto a mí, en silencio, mientras transcurren estas horas, así sabré que no estoy solo en el mundo. ¿En silencio? (En reverb. Suena una gota) El silencio será lo mejor entre los dos.

OTRO: Será como tú quieras.

5.5.4.D.- Funciones de los personajes.

Los actores principales son dos: el preso y el llamado *otro* que es el cura. A lo largo del radiodrama sufren cambios en sus funciones.

El preso, en el primer acto, tiene dos funciones: la de víctima encerrada en una celda y la de agresor, que se aprecia a medida que avanza la acción. El preso se presenta como una víctima de la Inquisición por querer defender sus ideas y no doblegarse a las imposiciones religiosas pero, su verdadera función, es la de agresor. Intenta sonsacarle al otro personaje la confesión que le interesa para que caiga en una trampa que le deje preso y poder conseguir su libertad. En este primer acto, no lo consigue y continúa en esa función de agresor en el segundo acto aunque, para el cura, sigue siendo una víctima. Sin embargo, en el tercer acto, aunque en primer término, el preso se presenta como el héroe que ha conseguido lo que el sacerdote hubiese querido hacer llegar al resto de la sociedad, se descubre que el agresor pasa a ser otra víctima más y que también ha sido engañado por la Inquisición. El falso héroe es castigado con la muerte.

OTRO: ¿Qué quieres decir? (Iloriquea).

PRESO: Yo soy tu trampa, hermano. Solo tenía que hacerte hablar. Condenarte para salvarme yo. Tu vida por la mía. Tu confesión por mi libertad.

OTRO: Qué importa lo que dije estamos solos, estamos solos... (se ahoga).

PRESO: Qué Dios se apiade de tu alma.

OTRO: No has podido hacer algo semejante, nadie podría hacer algo semejante...

PRESO: ¿No? Yo también soy cobarde.

El preso, para conseguir que el cura hereje confiese ante los miembros de la Inquisición que están escondidos en la celda, se denomina a sí mismo despojo humano, recalcitrante, endemoniado hereje, réprobo y pecador. En definitiva, un ser perdido que no desea su ayuda y que no tiene intención de cambiar.

El otro, el cura, aparece en el primer acto como el héroe salvador. Es su función: salvar el alma del preso antes de morir. El héroe se desintegra por miedo al escuchar los chillidos de las ratas y las dudas que le surgen ante las preguntas del preso. Escapa y sale de escena. Vuelve en el segundo acto, de nuevo como héroe hasta que el preso consigue su confesión y pasar a ser víctima, quedando encerrado en la celda. En el tercer acto, continúa siendo víctima del engaño hasta la muerte.

OTRO: [...] ¿No piensas hablar conmigo? Tengo mucha paciencia, hermano. Esperaré todo el tiempo que haga falta. Quiero ayudarte. Me duele todo cuanto sé que has padecido. Y me duele más que ninguna otra cosa el error en que vive tu alma. Por eso estoy aquí. Quiero que hablemos. Quiero que descanses en mí. Quiero que alivies tu corazón conmigo [...].

Desde el punto de vista del preso, el personaje del *otro* es, con una clara connotación negativa, una alimaña asquerosa, un buitre repudiado por los otros buitres, una oveja negra que se presenta como inocente y dulce verdugo pero verdugo al fin y al cabo.

El resto de actores son fundamentales para la realización de las acciones. Estos actores son: por un lado, actores humanos como varios personajes que no hablan pero que están presentes en los dos primeros actos, son miembros de la Inquisición que se esconden en la zona más oscura del habitáculo siendo los verdaderos agresores y otro personaje secundario que es el carcelero. Por otro lado, actores no-humanos como el sonido de las ratas en el calabozo y el sonido del bastón contra el suelo que guía las acciones del personaje preso en el acto segundo.

PRESO: [...] Buscad, buscar refugio en las sombras ese es vuestro lugar, escondeos en lo más oscuro en lo más viscoso acomodaos bien, buitres, y no temáis cuando la víctima aparezca, la hiena que habéis domesticado estará preparada para devorar su carne muerta. (Risitas maliciosas. Música de fondo) ¿por qué seguís sin decir nada, temen vuestras mercedes contaminarse hablando con un réprobo? ¡qué bien sabéis que el silencio es vuestra mejor arma! [...].

A través del recurso retórico de la metáfora, el preso define la trampa como si se tratara de cazar a una presa para devorarla. Los verdaderos agresores son buitres, símbolo de la codicia, la avaricia y la crueldad, que se alimentan de animales muertos y cazan presas vivas. Él mismo es como una hiena, mamífero carnívoro domesticado por esos buitres para conseguir el objetivo de hacer confesar al supuesto hereje. En una comparativa del preso, los agresores son peores que las ratas de la celda.

5.5.5. Resumen.

De modo resumido, estos son los aspectos más relevantes del radiodrama *La imagen en el espejo*:

- Hay una presentación previa de la pieza a través de la voz de una locutora. Únicamente se ofrece el título. Esta misma locutora informa de los créditos al final del programa.
- No hay narradores a lo largo de la historia.
- Al final, los personajes principales se preparan para morir.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - Destaca especialmente, el uso silencio, no solo como elemento radiofónico sino también como elemento de comunicación.
 - Uso abundante de la palabra. Una palabra hablada entre los personajes para ser escuchada por el oyente, con preguntas y respuestas continuas que mantienen el interés y con las partes monologadas que llevan a la reflexión.
 - La música se utiliza como introducción y como cierre del programa. Con una clara función expresiva a través del uso de violines, que simbolizan tristeza y melancolía al principio, y con música militar de platillos y tambores, que anuncian el final de las vidas de los personajes y del radiodrama.

- El uso de los efectos especiales tienen una función principalmente ambiental, expresiva como los chillidos de las ratas y lo que provoca en el personaje del cura, y narrativa en el efecto del bastón, que redirige el diálogo del preso y el cura.
- Técnicamente, el uso del sonido estereofónico permite que la voz del personaje que se encuentra preso, dependiendo de los actos, se escuche por el canal izquierdo mientras que, el personaje externo se escucha por el canal derecho. Así, escuchamos en el acto primero y segundo al preso por el canal izquierdo y al cura, que es una visita del exterior por el canal derecho y, en el tercer acto, la voz del cura que está preso se percibe por el izquierdo mientras que, el personaje del preso que llega del exterior se recibe por el derecho.
- Es un radiodrama experimental. Experimentación con los códigos sonoros en los usos del silencio y de la palabra. Experimentación narrativa en los temas universales que se abordan, el modo en que se tratan y la ausencia de narrador. Observamos también una experimentación con el teatro mismo a la hora de presentación de personajes.

5.6. *El contestador* (Pécker y Faraco, 1982).

5.6.1. Ficha.

TÍTULO: *El Contestador*

AUTOR: Pécker, Beatriz; Faraco, Carlos

CUADRO TÉCNICO: Sánchez Torel, Eduardo (Director)

INTÉRPRETES: Valladares, Francisco; Sánchez, Ana María; Álvarez, Gabi; Ares, Blanca; Gómez Herranz, Fernando; Rada, M^a Luisa; Cuadro de Actores de *RNE*.

DURACIÓN: 00:24:30

FECHA GRAB.: 19820817

FECHA EMI: 19820000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: ---

5.6.2. Contextualización.

El 17 de agosto de 1982 se graba *El contestador*, un radiodrama que representará a *RNE* en el Premio Italia. Ese año, *RNE* envía al Premio Italia siete programas, cuatro dramáticos y tres documentales: *Al fin solos* escrita por Antonio Almendros, *El contestador* de Beatriz Pécker y Carlos Faraco, *El deshollinador de sonidos* de Joaquín Amichatis y *La petite parole* de Gonzalo Corella en dramáticos; y los documentales *Nunca estuvimos allí* grabado en un hospital psiquiátrico con entrevistas y actuaciones de los propios enfermos, *A tumba abierta* de José Antonio Muñoz y Carlos Infante sobre un centro de detención de jóvenes de Madrid y *Santa Teresa de Jesús* con fragmentos de la obra dramática dedicada a esta santa, entrevistas con carmelitas y con peregrinos españoles y extranjeros.

El guion de *El contestador* está escrito por la periodista Beatriz Pécker, especializada en música, locutora habitual de *RNE* y presentadora de televisión. El también locutor y guionista de *RNE*, Carlos Faraco, participa en el guion bajo la idea original de Eduardo García Matilla, con realización e interpretación de los profesionales de *RNE* y la dirección de Eduardo Sánchez Torel. Para la ambientación musical de la pieza, el equipo técnico elige un tema de Vangelis¹⁷⁰, teclista y compositor griego de música electrónica, orquestal y ambiental.

A comienzos de la década de los 80, se nota un descenso acusado en la producción de dramáticos en el ente público. En 1982, los principales títulos son *El espejo*, *La gran noche del teatro*, *Teatro Estudio* y *Teatro Independiente* con obras de varios autores.

¹⁷⁰ Evangelos Odysseas Papathanassiou.

5.6.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

El contestador es la historia de amor entre una adolescente de diecisiete años, Ana, y el contestador automático de un teléfono. La historia comienza en el momento en el que Ana se equivoca al marcar los números y escucha, por primera vez, al contestador automático. La relación continúa con altos y bajos hasta el fatal desenlace en el que la voz del contestador automático cambia.

En 24 minutos y 30 segundos, los autores, con la idea de que las máquinas pudieran tener alma o espíritu, muestran la soledad del ser humano rodeado de inventos tecnológicos.

El narrador marca cinco actos a lo largo de la pieza que hemos estructurado de la siguiente manera, según el desarrollo de las acciones:

- Acto I

El narrador indica que es el acto primero y lo que va a suceder. Se trata del encuentro entre los personajes y por tanto, su presentación. Adelanta que es un drama.

1.- En esta escena, escuchamos al personaje de Ana marcar los números de un teléfono fijo antiguo, habitual de los años 80. Salta el contestador automático de ese teléfono y Ana se da cuenta de que se ha confundido pero, atraída por la música de fondo del contestador automático, vuelve a marcar ese mismo número y deja grabado un mensaje.

2.- Ana vuelve a marcar el número y salta de nuevo el contestador que tiene un mensaje para ella. Ana, a su vez, le deja un mensaje grabado en donde confiesa que se ha aprendido el número de teléfono de memoria, que es tímida, que le resulta emocionante hablar con un desconocido y que seguramente vuelva a llamarle otra vez.

3.- El contestador le dice que si le llama todos los días a la misma hora, a las ocho, tendrá un mensaje para ella.

4.- Ana vuelve a contactar con el contestador porque está sola.

5.- El contestador automático le dedica una canción francesa para que no se siente sola. Ana se enoja.

6.- En otra llamada, el contestador hace reír a Ana con una broma sobre lo que ha surgido entre ellos. Ana deja de estar enfadada y cuelga porque le regaña su madre.

- Acto II

En el acto segundo, establecemos tres escenas en las que solo habla el personaje de Ana dirigiéndose al contestador automático:

1.- Se suceden las intervenciones de Ana entre silencios y música inquietante de fondo. Cada intervención es en forma de monólogo, muy breve y dirigiéndose al contestador. Le habla de la lluvia, de los estudios, de sus padres, de los gatos y de un chico que le gusta y que se llama Andrés.

2.- En esta segunda escena, Ana intenta comunicarse con el contestador automático desde una cabina telefónica que no funciona bien, le traga las monedas y se enfada.

3.- Vuelven a sucederse las intervenciones de Ana entre silencios y música de fondo. Son tres intervenciones: dos monologadas y en la tercera, la madre interrumpe el monólogo de su hija aunque no dialogan entre ellas. La primera intervención es una acción de amor: Ana le lee al contestador un texto que ha escrito pensando en él, en la segunda, aparecen celos porque no ha podido contactar con el contestador y, en la última, le cuenta que ha estado enferma y no ha podido llamarle. Le recrimina que no le haya llamado él.

4.- En esta escena, Ana le cuenta al contestador que no volverá a salir con Andrés y expresa su felicidad.

- Acto III

Este acto se divide en cuatro escenas. En las tres primeras, el único personaje que interviene es el contestador automático. En la última, aparece también Ana.

1.- Esta primera escena tiene una estructura similar a la primera escena del acto segundo en el que la protagonista es Ana. A través de breves monólogos, el contestador lanza sus mensajes para Ana: se presenta como su contestador favorito y le guarda una sorpresa, le dice que está cansado porque ha escuchado muchas voces y le pide que le cante, es puntual a la cita de las ocho con Ana y le dice que está con ella, habla de celos y la felicita por haber aprobado.

2.- Se produce un cambio de acción en el que le pide que hoy no le llame.

3.- El contestador graba una frase poética de amor.

4.- Un mensaje para Ana en el que el contestador juega con el término comunicación. Ana interviene y le pide que se deje de juegos. Se queja de que es ella la que le llama siempre y le da su número de teléfono para que él la llame.

- Acto IV

El narrador introduce este acto indicando cuál es: el cuarto y lo que va a suceder. Los acontecimientos se precipitan, el desengaño, las primeras discusiones... Hemos estructurado las acciones en cinco actos.

1.- Suena el teléfono en casa de Ana. Ana piensa que es el contestador automático que la llama pero es una telefonista que pregunta por el señor Montes, el padre de Ana.

2.- Ana marca para hablar con el contestador. El contestador ha dejado un mensaje en donde le dice que no se extienda. Ana se enfada porque le pide que no le llame y que no se extienda cuando le llama, piensa que cada vez le hace menos caso.

3.- El contestador le dice varias veces que no ha podido grabarle nada. Ana enfadada le responde que ella tampoco le va a dejar nada grabado pero ambas frases han sido grabadas.

4.- Ana llama a un número y le atiende una locutora en vez del contestador porque se ha confundido al marcar.

5.- Mantienen una discusión de enamorados. Después de cuatro meses, Ana le pide saber su nombre y poder conocerle, verle, saber cómo es. A su vez, el contestador automático le pide no cambiar nada, no exigirle nada porque se encuentra cansado, cansado de escuchar tantas voces, muy cansado...

- Acto V

El acto quinto es el último acto tal y como enuncia la figura del narrador. Es el desenlace de la historia. Ana llama al número de teléfono del contestador automático y salta la voz de una locutora. Ana llorando desolada se da cuenta de que no volverá nunca más a hablar con “su contestador”.

Para finalizar el programa, un locutor informa del título del programa y de las personas que han participado en su producción.

5.6.4. Análisis.

En el análisis morfológico descriptivo de *El contestador* destacamos los siguientes aspectos:

- 1.- El contestador automático como personaje.
- 2.- El sentimiento de soledad en el personaje adolescente de Ana y el reflejo de esta soledad en sus acciones a lo largo del programa.
- 3.- En el aspecto narrativo, el uso de lo que pudiera parecer un diálogo entre los personajes.
- 4.- La relación de amor a través de la línea telefónica.
- 5.- Los efectos sonoros relacionados con el teléfono y con el contestador automático.

5.6.4.A. El contestador automático como personaje.

En la década de los 80, en España, parte de la revolución tecnológica se encontraba en la instalación de teléfonos fijos en todos los hogares y en el uso habitual de contestadores automáticos anexados al teléfono. Estos aparatos contestaban de modo automático a las llamadas, permitían grabar un mensaje de bienvenida al propietario del teléfono y grababan los mensajes de las personas que llamaban. Las grabaciones se realizaban en cinta magnética reutilizable y se ajustaban a un tiempo concreto que comenzaba tras un pitido.

El contestador refleja esta realidad y nos muestra un caso concreto. Ana utiliza de modo habitual el teléfono fijo de su casa para contactar con sus amigas y amigos. De hecho, en un primer momento, ella desea hablar con su amiga Eva pero se confunde al marcar los números de teléfono y salta un contestador.

Ese uso diario de la tecnología en el hogar provoca que Ana cree una relación de afecto y amistad con el contestador y le confiese sus sentimientos, le trate de amigo y posteriormente, como si mantuvieran una relación más estrecha incluso de enamoramiento. Por su parte, el personaje del contestador cuenta con una voz masculina, que corresponde a la de un hombre adulto, nada automatizada ni metálica que hace que el oyente se olvide de que es un aparato tecnológico, una máquina. A medida que se desarrollan las acciones, el contestador evoluciona y deja de emitir el mismo mensaje grabado para grabar lo que él desea.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: No, no te has equivocado. Este es el contestador automático del número cuatro, dos, siete, tres, dos, cuatro, uno. Si quieres dejar algún recado, ya sabes, espera a que suene la señal y luego hablas.

[...]

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Me ha gustado mucho que volviesses a llamar, no lo esperaba y ha sido un acierto que lo hicieras a la misma hora. A partir de hoy, siempre que llames a las ocho, tendrás un mensaje para ti. Y ahora en tu honor... (música suave del contestador PP se resuelve, suena línea no disponible PP y se funde con sonido de radio que se funde con la voz de Ana).

A lo largo de las escenas, el contestador siente diferentes sensaciones y estados de ánimo que deja grabados en su mensaje: está cansado, es puntual, gasta bromas para hacer reír, hace compañía, se siente inspirado, se enamora... hasta que su voz desaparece en el último acto. Agotada su batería, el contestador automático desaparece.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Estoy cansado, cansado de escuchar tantas voces.

5.6.4.B. La sensación de soledad.

El personaje de Ana representa a una adolescente de diecisiete años. Un periodo vital ligado a cambios constantes, al descubrimiento de nuevas emociones y la necesidad de una autonomía individual. Su sensación de soledad sumada a su confesada timidez la alejan de las relaciones sociales.

ANA: No te iba a llamar pero como estoy sola... yo normalmente soy muy tímida, me parece que ya te lo dije el otro día ¿no?

En el entorno familiar, Ana y su madre aparecen juntas en dos escenas pero en ningún momento conversan. La madre impone y la hija y, a regañadientes, obedece. Las relaciones familiares se intuyen tensas, una situación habitual durante la época adolescente.

MADRE: (A lo lejos) Ana hija, te pasas el día colgada al teléfono.

ANA: (En bajo) Lo ves. Por tu culpa me han regañado. Te dejo porque están pesadísimos.

(Suena música inquietante PP y se funde)

Respecto a sus amistades, confiesa tener muchos amigos pero eso no evita que tenga momentos de soledad. En relación al chico que le gusta, Andrés, está confusa porque cuando le habla, su voz le recuerda al contestador automático. Su relación termina un día sin ofrecer detalles de la ruptura.

A través del teléfono, Ana encuentra el modo de evitar estar sola. Sus grabaciones en el contestador automático le dan sensación de compañía y le permiten hablar de cualquier tema sin interrupción durante el minuto de grabación. Una compañía engañosa con un aparato tecnológico con el que no puede conversar pero que le permite pensar que no está sola.

5.6.4.C. Falso diálogo.

La estructura narrativa de *El contestador* es lineal, desde la presentación de los personajes, en el momento en el que, por un error al marcar los números de teléfono, Ana y el contestador se conocen, el desarrollo de las acciones durante su relación, hasta el fatal desenlace con la sustitución de la voz del contestador, y por tanto, el punto y final de la relación y del programa.

Si definimos dialogar como una conversación entre dos o más personas que exponen y alternan sus ideas y opiniones, consideramos que los autores de *El contestador* juegan con

este modo de comunicación verbal. El oyente, tras su escucha, parece que ha asistido a un diálogo entre Ana y el contestador, parece que hubiera una relación primero de amistad y luego de amor entre ellos incluso, parece que ambos discuten. Sin embargo, es un falso diálogo. Se trata de breves monólogos en los que no hay interacción posible entre los actantes.

El tiempo real de escucha corresponde a las intervenciones del personaje de Ana que habla en ese mismo instante. Pero habla sola, sin interlocutor, aunque tenga la intención de que su mensaje llegue a alguien:

ANA: Hola, el caso es que (pausa) me había equivocado. Vamos que llamé antes y saliste tú. Me llamo Ana. ¿Sabes que me ha gustado la música que tienes grabada? Por eso te he vuelto a llamar. (Para ella) Bah, que tontería. (En alto) Bueno, mira ¡qué tu música es preciosa! Ya te llamaré para que me digas lo que es.

Cuando el oyente y Ana escuchan al contestador, su respuesta no es en tiempo real, está anteriormente grabada en la cinta magnética que, automáticamente, se activa cuando llaman a ese número de teléfono. Esa respuesta corresponde a la pregunta o inquietud planteada por el personaje de Ana en la intervención anterior.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Hola, efectivamente este es el contestador automático del número cuatro, dos, siete, tres, dos, cuatro, uno. Para dejar cualquier recado espera a que suene la señal. Sé breve. No olvides que solo tienes un minuto. Mensaje para Ana. Hola Ana, me alegro de que te equivocaras ayer. Sí, efectivamente es una música preciosa, eres la primera persona que se ha fijado en ella.

El falso diálogo se mantiene con los sucesivos monólogos de Ana en el segundo acto y con los monólogos del contestador en el tercer acto.

ANA: ¿Has visto cómo ha llovido hoy? ¿Hacía muchísimo tiempo que no llovía así, verdad? A mí me pone un poco triste y, sin embargo, el invierno es mi estación favorita.

(Silencio de Ana. Continúa la música inquietante)

ANA: Agg, me van a cargar en todas. No me apetece estudiar. Y como me vuelvan a suspender este año... odio los exámenes, en el último parcial me puse mala y todo.

(Silencio de Ana. Continúa la música inquietante).

ANA: He tenido una bronca en casa. A veces me dan ganas de coger la puerta y largarme. Estoy hasta las narices y no es la primera vez que lo pienso, ¿sabes?

(Silencio de Ana. Continúa la música inquietante). [...]

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Son las ocho, aquí estoy puntual a la cita como siempre. Buenas tardes, Ana, estoy contigo.

(Salta el contestador. Sonido de teléfono PP y se resuelve)

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Es curioso, señorita. He tenido la sensación de que quería usted darme celos.

(Salta el contestador. Sonido de teléfono PP y se resuelve. Es un sonido que dura cada vez menos)

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Felicidades joven, hemos aprobado.

Hay una excepción, el acto cuarto, en donde los personajes principales mantienen el único diálogo entre ellos como si fueran dos actores humanos. Es un diálogo que el oyente escucha en tiempo real.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Estoy cansado, cansado de escuchar tantas voces.

ANA: Quiero estar contigo, quiero que me abracés, hoy te necesito.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Me gustaban las cosas como eran antes. No intentes cambiarlas porque no voy a permitirlo.

ANA: Dime cómo eres, cómo vives, qué haces...dime al menos cómo te llamas.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Teníamos un mundo si no te interesa deja de llamar a este número.

ANA: Hoy te quiero a mi lado, ¿por qué no vienes? Estoy harta de todo esto.

Se observan dos diálogos más de Ana: con una telefonista que llama a su casa para preguntar por su padre el señor Montes y, por confusión, con un señor desconocido al otro lado del teléfono. Sin embargo, Ana no llega a dialogar con la persona más cercana, su madre, que aparece para recriminarle el uso del teléfono.

5.6.4.D. Amor a ciegas.

Una confusión al marcar un número de teléfono erróneo es el punto de partida para el inicio de una relación, primero de amistad y luego de amor, entre una persona y un aparato tecnológico, que se muestra con voz humana. El gusto por la música que suena de fondo en el contestador automático es el nexo de unión que atrae a Ana para llamar continuamente a ese número. Es una música suave, un hilo musical que Ana tararea en las primeras escenas del primer acto y que le genera una sensación de bienestar. La música está ligada al mundo de las emociones del ser humano y en este caso, cumple también una función social de unión de dos seres.

Una unión a través de la línea telefónica que le permite grabar a Ana su voz en el contestador durante 1 minuto, según el texto, aunque la frecuencia real de sus intervenciones es menor, no supera los 30 segundos y algunas no llegan a los 8 segundos. Otra limitación en la relación es la hora a la que puede llamar Ana: las ocho de la tarde.

ANA: Qué lío ayer por la tarde. Te estuve llamando y comunicaba todo el rato y el otro día me pasó lo mismo. Oye, ¿no habíamos quedado en que a esta hora solo te llamaba yo? O es que ¿me estás engañando?

En un primer momento, la relación emociona a Ana que comparte con el contestador cada cosa que le sucede en su vida diaria: sus gustos, sus odios, sus relaciones familiares, sus relaciones de amistad, su enamoramiento... De manera paralela, el contestador expresa sus emociones y sensaciones que deja grabadas para que Ana las escuche.

Sin embargo, las exigencias de la adolescente aumentan. Solicita una implicación mayor en la relación de amor y le pide al contestador que la llame él. Un imposible si pensamos que habla con un contestador automático cuya función principal es recibir llamadas y no enviarlas. En una locura de amor, Ana le pide saber su nombre, ver sus labios, sus manos, verle, conocerle, abrazarle...

ANA: Quiero estar contigo, quiero que me abracés, hoy te necesito.

El contestador automático no muestra esa necesidad de conocer físicamente a Ana. No comprende esa curiosidad, no quiere exigir ni que le exijan nada, no va a permitir ningún cambio en la relación. Se encuentra cansado, cansado de escuchar tantas voces y su batería se agota.

CONTESTADOR AUTOMÁTICO: Teníamos un mundo si no te interesa deja de llamar a este número.

Son dos seres contrapuestos: uno humano y adolescente empezando a descubrir la vida y otro no-humano y adulto, agotado de cumplir con su trabajo. Sus atributos y sus necesidades son distintas, no encajan, por lo que la relación de amor está abocada al fracaso. Al comienzo del programa, el narrador ya adelanta que se trata de un drama. La sustitución de la voz al contestador es suficiente para ponerle punto y final a la historia. Un amor a ciegas que no podría haber sido de otro modo.

5.6.4.E. El teléfono.

El uso del teléfono fijo en los hogares españoles se masifica a lo largo de la década de los 80 y la comunicación a través del aparato se extiende entre todas las edades y en todos los ámbitos. *El contestador* refleja este cambio social mostrando la relación de amistad y de amor de una adolescente con el contestador automático de un teléfono fijo.

(Sonido de golpes insistentes)

ANA: Oye, oye, llevo media hora buscando una cabina que funcione, esta asquerosa se traga todas las monedas, pero no sé si me oyes. (Sonido de golpes insistentes. En bajo) Joder, me estoy quedando sin duros. Oye, mañana te llamo (suena una línea no disponible).

(Música inquietante se resuelve)

El efecto sonoro del teléfono que escuchamos en el radiodrama es de un teléfono de marcación por pulsos decádicos aunque, por la época, son habituales los teléfonos con teclado de marcación por tonos. El sonido que genera el disco de marcación del teléfono de pulsos es mucho más radiofónico que el de teclado. Cada uno de los dígitos que se marcan es codificado en secuencias de hasta diez pulsos, generando un efecto de inquietud y espera en el oyente hasta que finaliza la marcación.

Tras el sonido de los pulsos, aparece el sonido de llamada que mantiene ese desasosiego en el oyente hasta que se descuelga el teléfono. En *El contestador*, Ana y el oyente presuponen que siempre que se llama, salta el contestador automático pero, hay ocasiones en las que, la saturación de la línea impide cualquier tipo de contacto y, en otros momentos, no se teclea correctamente el número y cambia el receptor.

SEÑOR: ¿Qué Ana? ¿Por qué número pregunta?

ANA: Pues... ¿Es el cuatro, dos, siete, tres, dos, cuatro, uno?

SEÑOR: No lo siento, se ha equivocado.

ANA: Perdona (Cuelga)

Destacamos también, el efecto sonoro del teléfono comunicando. Este efecto expone la ausencia de comunicación y la imposibilidad de contacto alguno con el receptor.

Al sonido del teléfono al que llama Ana continuamente a lo largo del desarrollo de las acciones, se añaden los efectos sonoros que produce el propio contestador automático. Estos efectos son: la señal para comenzar a hablar con un pitido único y seco de 1 segundo y los pitidos que indican que el tiempo para grabar está a punto de finalizar, son varios y llegan a durar hasta 15 segundos. Son señales que limitan los tiempos para dejar grabados los mensajes, lo que puede provoca una sensación de angustia, tanto en el que habla como en el que escucha, porque el tiempo se agota para expresar lo que se desea decir.

5.6.5. Resumen.

Resumiendo, podemos decir que *El contestador* sorprende en diversos aspectos:

- No hay presentación previa de la historia. El oyente desconoce el título del radiodrama así como el resto de información relativa a la realización y producción hasta que llegan los créditos al final del programa.
- La figura del narrador aparece con voz masculina en tres ocasiones e indica el acto que va a escuchar el oyente y, de manera escueta, adelanta las acciones principales que se van a suceder. No es personaje en ninguna de las acciones.
- La batería del contestador automático se agota en un símil con la muerte.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - La palabra es fundamental en este radiodrama porque es la principal forma de comunicación entre los personajes principales. Sufre continuas modificaciones paralingüísticas, sobre todo en el actante adolescente, relativas a la intensidad, entonación, velocidad y volumen dependiendo de las acciones que relata.
 - La música se usa al principio como nexo de unión entre los personajes y las acciones entre ellos. A lo largo del programa tiene una función emocional y una función de ambientación de las acciones.
 - Los efectos sonoros relativos al teléfono y al contestador automático se convierten en actantes no-humanos. Todos los efectos utilizados son fundamentales para atraer la atención del oyente y generar tensión dramática.
 - Los silencios se utilizan previamente a los cambios de acción de un mismo personaje. Sirven para separar esas acciones unas de otras y para que el oyente prepare su escucha atenta.
- Técnicamente es una pieza con sonido estereofónico, en donde la escucha se realiza por ambos canales en un primer plano, pasa a un segundo plano y se mantienen de fondo o desaparece. La voz del personaje del contestador se escucha a través de un filtro de línea telefónica mientras que el personaje de Ana, que también habla a través de la línea telefónica, se escucha sin filtros.
- Es un radiodrama experimental. En la experimentación narrativa destaca el uso de breves monólogos de los personajes principales sin apenas diálogos. Se observa una

experimentación con el teatro en sí mismo, dotando de personaje a un aparato tecnológico. Respecto a la experimentación con los códigos sonoros, destacamos la palabra y sus cambios a nivel paralingüístico, los juegos de ambientación musicales y como elemento de presentación y unión de personajes, los diferentes efectos sonoros, en especial, los telefónicos y el uso de silencios para separar acciones.

5.7. *El juego de las perdices* (Diego López, 1984).

5.7.1. Ficha.

TÍTULO: *El juego de las perdices*

AUTOR: Diego López, Luis de

CUADRO TÉCNICO: Samaniego, Rafael (Director)

INTÉRPRETES: Bódalo, José; Carabias, José; Sala, Luisa; González, Estanis; Lahoz, Francisco; Montenegro, Ángela; Cuadro de Actores de RNE.

DURACIÓN: 00:29:10

FECHA GRAB.: 19840608

FECHA EMI: 19840000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: ---

5.7.2. Contextualización.

El juego de las perdices se presenta al Premio Italia en 1984 con guion original del escritor y periodista asturiano Luis de Diego y bajo la realización y dirección de Rafael Samaniego, colaborador de *RNE*. En la interpretación, destacan las voces de dos actores habituales del teatro, cine y televisión de la época: José Bódalo y José Carabias, además de los componentes del Cuadro de Actores. La parte musical recae en una dulzaina tocada por José L. López en compañía de Pablo García al tamboril. Bernardo Mingo, Joaquín Úbeda, José F. González y Francisco García son los encargados de la creación de los ambientes sonoros del radiodrama, graban los efectos sonoros en escenarios naturales y los registran en los estudios de *RNE*.

El guion está basado en un suceso real. El autor, aficionado a la caza, recrea los sucesos acontecidos una mañana en el campo cuando un cura y su monaguillo cazan perdices con reclamo. Ese mismo año, *RNE* envía otro dramático al Premio Italia, *La tierra seca* escrita por Gonzalo Corella y Heminio Verdú, y una composición musical, *Estigma* de Gonzalo de Olavide.

En 1984, escriben dramáticos para *RNE* autores como Juan José Plans, Corín Tellado, Francisco Nieva o Manuel Vázquez Montalbán. Con producciones de hasta 65 capítulos como: *Las brujas de Madrid*, *Lady, milady*, *María Hitler* o *Primer Empleo*, y otras, con menos programas, como *Ocho historias de amor y una de odio*, *Laura* o *Una visita inesperada*. La documentación aportada por el Archivo Sonoro de *RNE* no registra programas dramáticos de emisión habitual a partir de 1985.

5.7.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

Un cura de pueblo, junto a su monaguillo, finaliza la misa matinal del primer día de primavera. Tras la celebración, prepara su equipo para salir al campo a cazar perdices. Lleva un reclamo al que llama Caruso y junto a él, César, el niño que hace las funciones de monaguillo en la Iglesia. Se resguardan en un puesto de caza preparado el día anterior y esperan a que el canto del pájaro atraiga a las perdices. Consiguen matar a la perdiz hembra y, mientras esperan a que el macho vuelva al lugar atraído por el canto de Caruso, aparece en la zona una pareja de la Guardia Civil. El Cabo, que conoce al clérigo, le pide la documentación correspondiente y al ver que no está en regla le informa de que, según la ley de caza, debe matar al reclamo. El Cabo acaba con el pájaro y el cura, enloquecido, coge su arma y dispara a los dos guardias matándolos.

Luis de Diego refleja, a través de un antiguo suceso real, los giros inesperados de la vida y pone en duda, por un lado, la integridad moral y espiritual de los hombres de la Iglesia y, por otro lado, la necesidad del estricto cumplimiento de la ley.

Un locutor presenta el dramático dando información concreta del título, autoría, producción, realización, interpretación y personajes. El radiodrama se estructura en cuatro actos y cada acto queda dividido en varias escenas según las acciones, el sonido de la dulzaina y el tamboril acompañan el paso de unas a otras.

- Acto I

Este acto transcurre en la Iglesia de un pueblo. El cura y su monaguillo están finalizando la misa en latín de primera hora de la mañana del primer día de primavera¹⁷¹ de 1903. César, el monaguillo, responde junto con el resto de fieles a las oraciones del clérigo Don Antonio, que tiene prisa por terminar porque tiene que preparar su equipo de caza para ir a cazar perdiz con reclamo. La campanilla del monaguillo marcará el final de la liturgia.

- Acto II

La música de una dulzaina y un tamboril marca el tránsito del acto primero al segundo.

1.- El cura, en su casa, revisa todos los objetos necesarios para la caza de la perdiz. El clérigo y su ama hablan sobre lo que come el monaguillo y lo listo que es.

2.- Entra en escena César, el monaguillo, un niño de 12 años que hoy se ausenta del cole, con el permiso de sus padres, para acompañar al cura y aprender a cazar. Hablan de día que hace.

3.- Don Antonio habla con mucho cariño con el pájaro que van a utilizar como reclamo en la caza de la perdiz, se llama Caruso. Caruso canta. Recogen todo los aparejos de caza y la comida. El monaguillo sale.

4.- El ama y el cura vuelven a hablar de la simpatía de César. Don Antonio confiesa que le quiere tanto como a Caruso y el ama le dice que no puede querer de igual manera a un niño que a un pájaro, que no está bien de la cabeza.

- Acto III

De nuevo, la música de la dulzaina y el tamboril sirve de nexo entre el acto segundo y el acto tercero.

¹⁷¹ La caza de perdiz con reclamo se realiza en unos días determinados dependiendo de la Comunidad Autónoma y de la provincia, que establecen los periodos y los días hábiles.

1.- Subidos en una burra, César y Don Antonio avanzan por el pueblo hablando de cuánto sopla el viento.

2.- Una mujer del pueblo les saluda, les pregunta a dónde van pero ya se lo imagina porque le pide al cura un par de perdices para un compromiso. A cambio, le promete limosna para las ánimas benditas de su Iglesia. Don Antonio, que no tiene muy claro que pueda conseguir esas dos perdices, queda con la mujer a la tarde tras el rezo del Rosario para entregárselas.

La dulzaina y el tamboril cierran el acto.

- Acto IV

1.- Don Antonio y César están en el campo y retocan el puesto de caza en donde van a observar y disparar a las perdices. Comprueban que todo está correcto. Hacen aguas menores y se preparan.

2.- El clérigo desenfunda la jaula de Caruso y lo coloca en un lugar estratégico. Los dos se santiguan y esperan la llegada de las perdices mientras Caruso canta.

3.- Primero se oye una perdiz macho y luego una perdiz hembra. Ambos pájaros se acercan atraídos por el canto de la perdiz reclamo. Cuando están colocados a tiro, el cura dispara matando a la hembra. El macho escapa volando.

4.- César y el cura hablan y observan que Caruso ha dejado de cantar bruscamente porque puede que haya un águila alrededor.

5.- Aparecen dos agentes de la Guardia Civil, un guardia y un cabo. Les echan el alto en nombre del Cuerpo. El cabo conoce al cura y también al padre del niño. El clérigo conoce al cabo pero no al guardia, que está recién salido del Colegio de Guardias Jóvenes y es el primer servicio que hace. Le piden la documentación necesaria para cazar pero el cura no la tiene en regla. Le hablan de la Ley de Caza del 16 de mayo de 1902.

En vista de que la situación se tensa, el cabo le pide al chico que vaya a por la burra. César le explica que él obedece únicamente a Don Antonio. Este manda al chico a por la burra y va.

6.- Tras informarle sobre varios de los artículos de la Ley de Caza vigente, el cabo se dispone sin más remedio a cumplirlos y eso supone sacrificar a Caruso. El guardia no puede. El cura intenta evitarlo pero el cabo mata al pájaro. Don Antonio enloquecido coge su arma y dispara primero sobre el cabo y después sobre su compañero.

7.- Llega al lugar César. El clérigo le pide que se marche de allí. César se aleja corriendo llamando entre gritos a su madre.

Para finalizar el programa, un locutor informa de que el programa que han escuchado está basado en hechos reales sucedidos a principios del siglo XX.

5.7.4. Análisis.

Para el análisis de *El juego de las perdices* disponemos del programa radiofónico y del guion original publicado por RNE en español, francés e inglés para cumplir con parte de los requisitos de participación del Premio Italia. Ilustramos el análisis con fragmentos del guion. En la escucha del radiodrama, encontramos ligeras variaciones entre el texto escrito y las

interpretaciones de los personajes que, sin embargo, no interfieren en el significado de las acciones.

Los aspectos más destacados en el análisis morfológico descriptivo son:

- 1.- La importancia del primer acto en el que se presenta al protagonista y su profesión. El oyente presupone que la moral y la ética del cura, dentro y fuera de la Iglesia, van a estar en línea con las oraciones que predica en misa. Es el final de la liturgia romana en latín de la Iglesia Católica.
- 2.- Resaltamos la figura del cura y la imagen de la mujer en el radiodrama, tanto en los actantes humanos como en los no-humanos.
- 3.- Los conocimientos del autor en materia cinegética quedan reflejados a lo largo del relato. Recogemos todos los términos relacionados con el arte de la caza por actos y escenas y los efectos sonoros naturales que crean ambientes sonoros realistas.
- 4.- La historia de *El juego de las perdices* está basada en hechos reales y para ofrecer credibilidad al relato se facilitan datos concretos y ciertos que acercan la ficción a la realidad.

5.7.4.A. El final de la liturgia.

El primer acto sorprende cuando los actores hablan en latín. Gracias a la entonación de la interpretación y el paisaje sonoro creado por el coro de voces, el oyente imagina, desde la primera intervención, una antigua homilía de la Iglesia Católica Apostólica Romana. Una misa anterior a 1965 ya que, en febrero de ese año, las eucaristías empiezan a dejar de celebrarse en España en latín. A medida que avanzan las acciones, sabemos que se trata de una misa que se celebra a primera hora de la mañana de un día cualquiera entre semana en un pueblo de Ávila llamado Aldeavieja. Es el primer día de la primavera de 1903.

En concreto, se trata del final de la liturgia romana. El cura está acompañado por su monaguillo, al que llama Ministro por sus funciones de ayudante, y por los fieles presentes, que responden a su oración y a la bendición final de manera mecánica. Una respuesta habitual de los feligreses aprendida a lo largo de las múltiples celebraciones religiosas anuales a las que tenían que acudir en la época, casi de modo obligado, sobre todo en el entorno rural.

Se trata de la homilía de primera hora de la mañana, de un día entre semana. Una misa en el latín de la tradición litúrgica medieval. El oyente acude a la despedida compuesta por la oración y la bendición final en nombre de Dios para todos los presentes. El cura recita de modo automático:

- La despedida es muy breve. En una sola frase, el cura resume que esa ha sido la misa y el monaguillo y los fieles dan gracias.

- En la oración final, el párroco habla de sí mismo: su sacrificio personal dedicándose a Dios y a la Iglesia, su deseo de que este sacrificio sea provechoso para él y para aquellos por los que lo realizó y agradece la compasión de Dios.

Placeat tibi, obsequium servitutis meae: et presta ut sacrificium, quod oculis tuae Majestatis indignus obtuli, tibi sit acceptabile, mihi que, et omnibus, pro quibus illud obtuli, sit, te miserante, propitiabile. Per Christum Dominum nostrum.

(Fragmento. El juego de las perdices)

Espero que aprecies el homenaje de mi servidumbre. Conviertas el sacrificio que te he dedicado, indigno a los ojos de tu majestad, en algo aceptable; y que ese sacrificio sea provechoso para mí y para todos aquellos por quienes lo hice, gracias a tu compasión. Por Cristo nuestro Señor.

(Traducción del fragmento¹⁷²)

- La bendición final en nombre de Dios se sigue utilizando hoy día en todas las celebraciones litúrgicas de la Iglesia. En *El juego de las perdices*, el clérigo les desea a los participantes en la misa que Dios les proteja de todo mal al que puedan estar expuestos en sus vidas. Es la bendición de un Dios que es Padre, Hijo, Espíritu Santo y todopoderoso, por lo tanto, la protección parece asegurada. El Señor estará con todos ellos y en el espíritu del cura, quien alude al comienzo del Santo Evangelio según San Juan.

El Evangelio del discípulo Juan es el cuarto Evangelio del Nuevo Testamento en donde la figura de Jesús es la de un salvador para el mundo. El capítulo 1 del Santo Evangelio según San Juan dice que:

Cristo es el Verbo de Dios –él creó todas las cosas y fue hecho carne- Juan bautiza a Jesús y testifica que Jesús es el Cordero de Dios- Juan, Andrés, Simón, Felipe y Natanael creen en Cristo y lo siguen.

En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios.

Este estaba en el principio con Dios.

Todas las cosas por medio de él fueron hechas y sin él nada de lo que ha sido hecho fue hecho.

En él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres (J.N. 1, versículos 1-4).

El término *verbo* referido a la palabra. Según San Juan, el verbo se hace carne en Jesús de Nazaret. Es enviado como un representante de Dios. La palabra de Dios en Jesús.

El cura Don Antonio finaliza su homilía con esta parte referida a la palabra de Dios. Lo hace muy rápidamente porque tiene prisa para realizar otras tareas que nada tienen que ver con su servidumbre, sacrificio y dedicación a Dios y a la Iglesia. Es el único mes al año en el que se puede cazar con perdiz macho, su principal afición.

Este primer acto se contrapone al final de la última escena del último acto en:

<u>Acto I</u>	<u>Escena XX del Acto IV</u>
Invocaciones a Dios agradeciendo	Invocaciones a Dios amenazando
Solicitud de compasión a Dios	Falta de compasión del párroco
El verbo como elemento fundamental	Ausencia de verbo

¹⁷² Traducción realizada por el profesor Michele Curnis del Instituto de Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política “Lucio Anneo Séneca” de la Universidad Carlos III.

El clérigo predica una cosa en este final de la liturgia y hace otra al final del relato. No predica con el ejemplo, ya que invoca a Cristo y a Dios como si fuera una amenaza, olvida su compasión con los dos agentes de la Guardia Civil y, sin mediar palabra, los tirotea, matándolos por haber sacrificado a su reclamo.

5.7.4.B. La figura del cura y la imagen de la mujer.

El cura es el protagonista del radiodrama. Mediante el transcurso de las acciones, conocemos los atributos de este personaje: se llama Don Antonio, es párroco de Aldeavieja, vive con un ama, enseña a leer y aritmética al monaguillo César y es un gran aficionado a la caza de la perdiz con reclamo.

Don Antonio es el cura de un pueblo de España a principios del siglo XX en donde las figuras más importantes, más respetadas y con más conocimientos de las zonas rurales eran el alcalde, el profesor, el médico y el cura. El párroco tenía un poder añadido: el de confesión de los feligreses, de los que sabía todos sus pecados y secretos.

Don Antonio es una figura conocida por todos los vecinos, no solo del pueblo sino también de la zona. El oyente conoce esta información cuando una mujer de Aldeavieja se encuentra con él en la calle y le pide un par de perdices para saldar un compromiso y en el saludo con el cabo de la Guardia Civil en el campo, ya que ambos se conocen.

El cura vive en el pueblo con su ama y con los pájaros que cuida y que utiliza para salir a cazar. Siente un especial cariño por uno de ellos, una perdiz macho que usa de reclamo en la caza de la perdiz, a la que llama igual que un conocido tenor italiano de la época, Caruso. Su amor por Caruso es desmedido, dirá de él que es el mejor macho de España, bandera, maestro, doctor, príncipe, rey, emperador, bonito, galán, profesor...

DON ANTONIO: Lo cogí hace seis años, de pollastre, a un paso de aquí. Tenía una pata rota. Se la entablillé. Le cuidé personalmente... He llegado a sacarle, atado a una cuerda, para que apeonara, para que hiciera ejercicio. Es un pájaro "de bandera", el mejor que he tenido nunca. Se llama Caruso. Saben ustedes quién es Caruso, ¿verdad?

Incluso, en la última acción, tras el sacrificio obligado de Caruso por incumplimiento de la ley de caza, el cura matará a los dos Guardias Civiles con su propia escopeta, olvidando por completo la palabra de Dios, su servicio hacia él y hacia el mundo.

Los conocimientos aprendidos en el seminario de curas le permiten a Don Antonio enseñarle, a su monaguillo, lengua y matemáticas, además de, traspasarle su afición por la caza. Una afición la de la caza de perdiz con reclamo que le enseñó su padre y a su padre, su abuelo. Una sabiduría heredada que, al no tener hijos, desea que pase a César, al que quiere tanto como a su pájaro reclamo.

La imagen de la mujer aparece representada en dos actores: el ama y la mujer. Es una imagen que refleja a la mujer de principios de siglo XX en una España rural dominada por los hombres.

El ama, con cierta edad reflejada en su timbre de voz, tiene la función de gobernanta de la casa del cura. Esto supone que se encarga del cuidado de la casa y del cuidado del clérigo, en cuanto a su alimentación y a su vestido. Se añade el cuidado de la alimentación y del vestido del monaguillo de forma puntual.

AMA: ¿Y se va a pasar toda la mañana en el campo con un café bebido?

[...]

AMA: Toma, Ministro: el chaquetón del señor cura y tu jersey, que luego, en el puesto, quietos...

[...]

CÉSAR: Y esto... ¿qué es?

AMA: Un bocadillo, no vayas a sentir debilidad. De los que te gustan...

El ama conoce perfectamente al cura y su afición. Se intuye que la convivencia con el clérigo es de hace tiempo y esto le da pie para opinar y para realizar afirmaciones, siempre con cierta cautela:

AMA: ...Así que, cuando sea mayor, estará tan loco por los pájaros como usted.

[...]

AMA: Será meterme donde no me llaman, pero no va a encontrar otro igual.

[...]

AMA: Con su permiso, señor cura, está usted mal de la chinostra.

El personaje de mujer es una vecina de Aldeavieja que conoce al párroco y sabe de su afición por la caza. Sale a su encuentro para pedirle que le traiga un par de perdices, pidiendo su perdón antes de nada y añadiendo su limosna para la Iglesia. Aparece como dependiente de la figura del hombre para cumplir con un compromiso que tiene. No estaba bien visto que las mujeres de la época salieran de caza y menos en una zona rural porque era trabajo o afición de hombres. La figura del clérigo se impone a la de la mujer al marcar el momento y el lugar para quedar con ella tras la caza, sin esperar a su opinión.

DON ANTONIO: A la tarde, después del Rosario, hablaremos. Vamos, Ministro.

Respecto a actantes no-humanos femeninos, está la perdiz a la que consiguen matar en el campo con ayuda del reclamo que es una perdiz hembra mientras que el macho se escapa volando. Los diálogos entre Don Antonio y César, en relación a la perdiz hembra, tienen una connotación negativa:

CÉSAR: A lo mejor la hembra no canta porque es muda.

DON ANTONIO: No, no, más bien porque esté un poco pasada de celo [...]

[...]

CÉSAR: ¡Ya andan otra vez! La de “alante”, deprisa. La otra, se hace la remolona...

DON ANTONIO: La hembra, claro. La bribona está fría y nos va a jorobar.

El cura y el monaguillo se desplazan en una burra, también hembra, usado como animal de carga que les traslada al campo. El género femenino se utiliza con cierta inferioridad a lo largo de las acciones del relato.

El resto de actantes, humanos o no, son machos: el cura, el monaguillo, el reclamo, la perdiz macho, el perro y los dos agentes de la Guardia Civil.

5.7.4.C. La cinegética y los efectos sonoros.

Según la RAE, cinegética el arte de la caza. *El juego de perdices* acumula términos y expresiones habituales de la cinegética, principalmente a partir del segundo acto en donde todas las acciones tienen como objetivo el arte de la caza. A continuación, recogemos, por actos y escenas, todos y cada uno de estos sustantivos, verbos y expresiones hechas relacionadas con la caza de perdiz con reclamo, un tipo de caza menor que se menciona a lo largo del radiodrama.

Acto II

Escena I

Podón
Silleta
Esterillo
Campo
Salgo a ponerme
Caza de perdiz con el macho
Pájaros

Escena II

Matamos
Viento

Escena III

Macho
Funda
El puesto

Escena IV

Buche

Acto III

Escena I

Viento
Campo abierto

Escena II

Perdicillas

Acto IV

Escena I

Tronera

	<p>Púlpito o tanganyillo</p> <p>Matamos</p> <p>Perdices</p> <p>Podón</p> <p>Escopeta</p> <p>Cartuchos</p> <p>Navaja</p> <p>Encasquilla</p> <p><i>Cantar al campo</i></p> <p>Reclamo</p> <p>Pájaro</p> <p>Campo</p>
Escena II	<p>Pica</p> <p><i>Conteste el campo</i></p> <p>Pájaro</p> <p>Cuchichi</p>
Escena III	<p>Campo</p> <p>Macho – Hembra</p> <p>Canta</p> <p>Pasada de celo</p> <p>Siembra</p> <p>Pica en el suelo</p> <p>Púlpito o tanganyillo</p> <p><i>Como se me ponga a tiro</i></p> <p>Arreo</p> <p>Al tiro</p> <p><i>Se irá de vuelo</i></p> <p>Sacudir</p> <p>Mate</p> <p>Encañonar</p> <p><i>Seca la he dejado</i></p> <p>El puesto</p>
Escena IV	<p>Águila</p> <p>Leñador</p> <p>Perro</p> <p><i>Ahora que estaba caliente</i></p>
Escena V	<p>Guardia Civil</p> <p>Arma</p> <p>Tronera</p> <p>El puesto</p> <p>Licencia de caza</p> <p>Guía del arma</p> <p>Resguardo de inscripción del reclamo</p>

	Reclamo Cuquillero Ley de Caza
Escena VI	Artículo 19 de la ley Guardia Civil Guardas Jurados Reclamos de perdiz Resguardo de los pájaros Caza Pata Apeonara Pájaro Conductores de reclamos Mosquetón Mate Arma Dispare

Casi todos los efectos sonoros del radiodramas son naturales y están grabados en exteriores por dos de los últimos ruideros de *RNE*: Bernardo Mingo y Joaquín Úbeda. Al escuchar este ambiente sonoro, el oyente recrea más fácilmente las escenas de caza e imagina las diversas acciones con un mayor realismo. Los efectos sonoros que aparecen son:

- El canto insistente de la perdiz macho o reclamo llamado Caruso.
- El canto del resto de perdices: macho y hembra.
- Imprescindible para la caza un perro, un perro de confianza llamado Tuso, que acompaña al cazador y del que oímos su ladrido en varias ocasiones.
- Los tres disparos de la escopeta de caza.

Todos ellos cumplen con una función ambiental-descriptiva que permiten situar al oyente en el entorno en el que suceden las acciones. En el caso de los disparos, podemos hablar de que también tienen una función narrativa que nos indica la acción de matar y, por tanto, como consecuencia de la acción, la de morir.

5.7.4.D. Basado en hechos reales.

El locutor, al final del programa y con un efecto sorpresa, informa de que el relato que se ha escuchado está basado en hechos reales que sucedieron a principios del siglo XX. Un realismo que queda plasmado, además de, en los efectos sonoros relacionados con la cinegética y en el uso de términos y expresiones concretas de caza, en personajes, instrumentos musicales, nombres propios y otras referencias como lugares, época y acciones, que acercan al oyente a un hecho creíble:

- En la escena quinta del último acto, el cabo de la Guardia Civil desvela que de Don Antonio es el cura de Aldeavieja. Un lugar real. Aldeavieja es una localidad situada al este de la provincia

de Ávila y pertenece al municipio de Santa María del Cubillo. Esta zona de Castilla y León es propicia para la caza de nutria, liebre, conejo, urogallo y también de perdices.

CABO: Don Antonio, el cura de Aldeavieja... ¿y el chico?

DON ANTONIO: Es el hijo del Cojo, el panadero...

CABO: Soy el Cabo Navarro, jefe el puesto de Los Cantiles... Bueno, usted ya me conoce.

- La dulzaina y el tamboril son instrumentos típicos del folklore de Castilla y León, lo que hace el oyente tenga una sensación de traslado a la zona geográfica concreta. Su uso está ligado a la fiesta, en este caso, a la alegría que sienten el cura y el monaguillo porque es el día que van a salir a cazar la perdiz.

- Conocemos el día concreto del suceso gracias a varias intervenciones del cura en las que se refiere al único mes del año en el que se sale a cazar la perdiz con el macho y que es el primer día de la primavera. Si añadimos que, el cabo de la Guardia Civil habla de la Ley de Caza de 16 de mayo de 1902 vigente desde el año pasado, podemos concluir que se trata del día 20 de marzo de 1903.

- Esta Ley de Caza es real. Las Cortes decretan la Ley de Caza de 16 de mayo de 1902 durante el reinado de Alfonso XIII y la publican en la Gaceta de Madrid en el nº 138.

- El cabo de la Guardia Civil se refiere al artículo 19 de esa ley, en concreto, al párrafo tercero y reproduce fragmentos del artículo. Un artículo que es real:

La Guardia civil y los guardas jurados se incautarán de los reclamos de perdiz cuyos conductores no exhiban en el acto la indicada licencia, y en este caso los reclamos serán muertos inmediatamente. Además de las resultas del juicio, los infractores de este artículo pagarán una multa de 25 pesetas por la primera denuncia, 50 por 1ª segunda y 75 en las sucesivas.

(Art. 19, párrafo tercero de la Ley de Caza de 16 de mayo de 1902)

CABO: El artículo 19 de la ley, párrafo tercero, dice que la Guardia Civil y los Guardas Jurados se incautarán de los reclamos de perdiz cuyos conductores no exhiban en el acto el resguardo de los pájaros... [...]

[...]

CABO: Señor cura... El párrafo tercero del artículo 19 de la ley termina con estas palabras: "En este caso (en el de los conductores de reclamos que no exhiban en el acto el resguardo de sus pájaros), los reclamos serán muertos inmediatamente". Lo siento de verdad, créame... [...]

- El cura bautiza a su reclamo con el nombre de Caruso. Enrico Caruso fue un conocido tenor italiano de finales de XIX y con gran éxito a principios del XX. Es otra información real de la época.

Actualmente, los radiodramas basados en hechos reales es una de las líneas que siguen los podcast de ficción como el estadounidense *Serial*, al que hacemos referencia en nuestro trabajo.

5.7.5. Resumen.

En resumen, destacamos de este radiodrama experimental lo siguiente:

- El oyente conoce el título y la producción completa del programa desde el principio a través de la voz masculina de un locutor que adelanta que se trata de un relato dramático por lo que el oyente intuye ciertos conflictos entre los personajes participantes.
- El protagonista da un giro inesperado pasando de ser el cura del pueblo, que ha sacrificado su vida para transmitir la palabra de Dios, a convertirse en el asesino de dos Guardias Civiles que cumplían con su obligación.
- No se utiliza narrador. Las acciones transcurren solo con los actantes.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - La palabra sufre cambios de ritmo según las acciones que realicen los actores. Destaca la utilización del latín y el uso abundante de léxico cinegético, esencial para comprender las acciones.
 - La música está ligada al folklore de la región a través del sonido de la dulzaina y el tamboril y tiene una connotación festiva.
 - La mayoría de los efectos sonoros y los ruidos son naturales y recrean un ambiente sonoro realista.
 - Apenas se utilizan silencios.
- La realización del programa es estereofónica lo que permite el uso de dos canales para establecer diferentes planos sonoros. El personaje del cura se escucha por dos canales durante todas las escenas mientras que el resto de personajes se mantienen en un plano secundario escuchándose por el canal izquierdo principalmente. El sonido de la dulzaina sale por la derecha y el tamboril por la izquierda.
- Es un radiodrama experimental. Su experimentación es, por un lado, con los códigos sonoros: cambios de ritmo en la palabra, la música con connotación festiva y el uso de efectos sonoros naturales principalmente y, por otro lado, experimentación narrativa: con gran cantidad de léxico cinegético, efectos sonoros con función narrativa y que el relato está basado en hechos reales.

5.8. *Usted tiene que aprender inglés "ya"* (Barral, 1989).

5.8.1. Ficha.

TÍTULO: *Usted tiene que aprender inglés "ya"*

AUTOR: Barral, Concha

CUADRO TÉCNICO:

INTÉRPRETES: Mellizo, Felipe (Narrador); Sánchez, Pedro Mari (Él); Barbany, Ana María (Madre); Hilbeck, Fernando (Mister Hambroch); Benito, Luis de (Jefe); Lara, José (Amigo); Sturman, Héctor (Terapeuta); Huelves, Elvira (Telefonista); Glandz, Marjorie (Profesora de Inglés); Hughef, Stive (Señora); Alciati, Joanne (Profesor americano); Barrueco, Antonio (Alumno); Barrionuevo, Inmaculada (Alumna).

DURACIÓN: 00:15:10

FECHA GRAB.: 19890608

FECHA EMI: 19890000

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS: Mención Especial Premio Italia 1989

5.8.2. Contextualización.

La periodista Concha Barral escribe *Usted tiene que aprender inglés "ya"* en 1989. El equipo técnico que lleva a cabo la producción es el de profesionales habituales de *RNE* y una parte importante de los intérpretes son contratados expresamente para el programa, ya que el Cuadro de Actores casi había desaparecido. *Usted tiene que aprender inglés "ya"* obtiene la Mención Especial del jurado en la categoría de dramático en el Premio Italia.

RNE envía ese mismo año a la categoría de música *Modos de contar* de José Igés. Una pieza basada en una obra anterior titulada *Mi jaula es una celda*, grabada en la instalación espacial de Concha Jerez.

5.8.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

Antonio, el protagonista de *Usted tiene que aprender inglés "ya"*, se marca como objetivo vital estudiar inglés. Él es consciente de que para continuar trabajando en los próximos años en su empresa y como ciudadano perteneciente a la Comunidad Europea, en donde el inglés va a ser la lengua común, aprender inglés es fundamental. Estudia en una academia de idiomas, viaja a un pueblo de Inglaterra para quedarse por un tiempo, se vuelve a España y contrata a un profesor de inglés, lo deja y viaja a California. No aprende inglés y se vuelve a España. Participa

en una terapia con personas a las que le ha ocurrido lo mismo: han intentado aprender inglés y no lo han conseguido. La terapia tampoco funciona.

Concha Barral refleja a una sociedad interesada en aprender la lengua inglesa y la búsqueda de distintos métodos de enseñanza eficaces. La autora destaca la imparable influencia del inglés en la vida cotidiana y cultural de todo el mundo.

Estructuramos las acciones en cuatro actos con diferentes escenas:

- Acto I

Al comienzo, suena una música de piano acompañada por palmas flamencas con connotaciones alegres. Un narrador omnisciente alerta al oyente de la situación que vive el protagonista sin conocimientos del inglés. En los discursos del jefe de la empresa en la que trabaja, se expone claramente que el inglés será el idioma común para todos los países pertenecientes a la Comunidad Europea. No se produce ninguna intervención del protagonista.

- Acto II

1.- Ante esta obligación, después de haberlo intentado en otras ocasiones según avanza el narrador, el protagonista se pone manos a la obra y localiza una academia de idiomas. Por teléfono, le informan del método que siguen para conseguir que hable, piense y sienta en inglés, además de indicarle los porcentajes de resultados positivos y negativos de su sistema. Antes de comenzar, le piden el ingreso de un depósito.

2.- Además de las clases, el protagonista adquiere audios en cinta, películas, documentales, una radio de onda corta para captar emisiones internacionales, revistas, periódicos y libros en inglés, que complementan su formación. De fondo se escuchan fragmentos de audios en inglés.

3.- Entre toses de alumnos, la profesora inglesa, que se comunica con mucha dificultad en castellano, realiza sencillas preguntas al protagonista. A partir de esta escena conocemos su nombre: Antonio y su profesión: biólogo.

4.- Aunque continúa la clase de inglés, el entusiasmo de Antonio no es el mismo que al comienzo de la clase, la profesora continúa hablando en inglés, sin parar. El narrador cuenta al oyente que cuando Antonio llega a casa apenas puede comer nada y se pone en versión original la película *Lo que el viento se llevó*. Ensimismado en la pantalla del televisor, cuando suena el teléfono contesta en inglés. Escuchamos a su madre. La intervención de su madre, prácticamente monologada, incide en el tema del inglés. Para finalizar con su tarea de formación, Antonio frente a un espejo ensaya su pronunciación.

- Acto III

1.- Con los ruidos de fondo de un bar, Antonio y sus amigos no tienen otra conversación que la necesidad de aprender inglés fuera de las fronteras españolas pero, no en Nueva York sino, por ejemplo, en Filadelfia en clases multirraciales. No aparece el narrador.

2.- Viaja a Inglaterra y, durante un mes, vive en un pueblo de la costa en casa de un vicario y su mujer. Durante la estancia, la que aprende español es la mujer del vicario mientras que, Antonio se vuelve sin haber aprendido nada del inglés.

3.- En esta escena, el protagonista decide contratar a un experto profesor universitario, que también domina francés y latín, para que le imparta clases particulares. Antonio aprende

fragmentos completos de Shakespeare y de otros autores en varios idiomas pero, su aprendizaje en el idioma que le interesa, no avanza. Pone punto y final a las clases.

4.- Decide comprarse unos pantalones vaqueros y viajar a California. Allí se integra en la vida americana mientras recibe clases de inglés, hasta que un día, su profesor le dice que no entiende su inglés. Antonio, desanimado, decide volverse a España. La música de piano suena de fondo.

5.- Un amigo, paciente de una terapia para personas que han intentado estudiar inglés y no han aprendido, le invita a participar en la terapia. Se niega en un primer momento pero acaba por aparecer en la sesión de un terapeuta argentino que les hace recordar su infancia y sus primeras nociones con el inglés. La terapia tampoco funciona.

- Acto IV

El protagonista y el narrador, convertido en personaje de la acción, mantienen un diálogo amistoso sobre las funciones propias de su trabajo como narrador, sobre sus conocimientos del inglés y lo importante que sería que aprendiera el idioma. El protagonista le informa de nuevos métodos de enseñanza a través de audiovisuales y con profesores japoneses que enseñan, en quince días, a hablar inglés. El narrador considera que son exageraciones y continua charlando con música de piano de fondo que pasa a primer plano y se resuelve. Es el final del radiodrama.

5.8.4. Análisis.

En el análisis de *Usted tiene que aprender inglés "ya"* destacamos:

- 1.- La cantidad de personajes y la variedad en las características de sus voces, en especial, en la velocidad de emisión de sus intervenciones.
- 2.- La imagen de lo inglés a través de los personajes ingleses, los métodos de enseñanza del idioma y los diálogos de los personajes españoles.
- 3.- Un único discurso desencadena todas las acciones que escucha el oyente, en unas ocasiones, en tiempo real y, en otras, en tiempo ficticio.
- 4.- El narrador omnisciente y omnipresente abandona sus funciones al final del relato para convertirse en narrador protagonista y participar de forma directa en la acción.

5.8.4.A. Personajes y características de sus voces.

En *Usted tiene que aprender inglés "ya"*, las acciones están protagonizadas por 14 actores incluido el narrador. Un número elevado si tenemos en cuenta que el programa tiene una duración real de 15 minutos 10 segundos. Cada uno de ellos tiene con un timbre característico que define al personaje y que varía de entonación, intensidad y velocidad de locución cuando el personaje habla en un idioma que no es su lengua materna. Estos cambios, que aportan colorido a la escucha, se observan principalmente en:

- Antonio, el protagonista, a lo largo de su peregrinaje entre diferentes métodos de enseñanza del inglés sin avanzar en el aprendizaje del idioma.

- La profesora de inglés, en su saludo en español, idioma que no domina y su clase en perfecto inglés.
- La amiga de Antonio, que tras su estudio del inglés en Nueva York, no se expresa correctamente ni en español ni en inglés, mezclando ambos idiomas.
- La esposa del vicario, que cuando recibe a Antonio en su casa en Inglaterra lo hace en castellano pero con cierta dificultad y cuando se marcha se escucha una mejoría considerable en su español.
- Mister Hambrot, el profesor universitario que habla perfectamente en inglés, latín, alemán, francés y algo en español.
- El profesor de California, a donde viaja Antonio a aprender inglés y que escuchamos expresarse en castellano.

Añadimos al personaje del terapeuta, de origen argentino que, aunque habla en español en sus intervenciones, mantiene el deje argentino, lo que aporta una voz con unas características diferentes a las del resto de personajes que aparecen en el relato cuya lengua materna es el español de España.

Junto a esta diversidad de timbres sonoros, hay una característica que sorprende al oyente en la escucha del radiodrama: la variación en la velocidad de emisión del discurso entre los personajes y dependiendo de si su discurso es en lengua materna o no. Recogemos, a continuación, el tiempo de intervención total de los personajes y el número de palabras que emiten y que se escuchan con claridad. Incluimos el número de palabras que emiten en un segundo y realizamos una aproximación al número de palabras que cada personaje diría si estuviera hablando de manera continua durante un minuto.

<u>Personajes</u>	<u>Tiempo de Intervención</u> <u>(en segundos)</u>	<u>Número de Palabras</u>	<u>Número de Palabras por segundo</u>	<u>Número de Palabras por minuto</u>
Narrador	296	1013	3,42 p/s	205,2 p/m
Jefe	53	11	4,81 p/s	288,6 p/m
Telefonista	30	111	3,7 p/s	222 p/m
Antonio	122	311	2,54 p/s	152,4 p/m
Profesora de Inglés	30	91	3,03 p/s	181,8 p/m
Madre de Antonio	34	198	5,82 p/s	349,2 p/m
Amigo 1	3	10	3,33 p/s	199,8 p/m
Amigo 2	5	24	4,8 p/s	288 p/m
Amiga	9	37	4,11p/s	246,6 p/m
Esposa del vicario	31	55	1,77 p/s	106,2 p/m

Mister Hambrot	73	129	1,76 p/s	105,6 p/m
Profesor	20	52	2,6 p/s	156 p/m
Paciente de terapia	28	92	3,28 p/s	196,8 p/m
Terapeuta	16	45	2,81 p/s	168,6 p/m

Si tomamos como referencia que la velocidad óptima para escuchar y comprender un mensaje se encuentra entre 170 y 190 palabras por minuto (Rodero, 2016), ninguno de los personajes de la pieza al emitir su mensaje está entre ese intervalo. No llegan, pero se acercan a la emisión de 170 palabras por minuto: Antonio (152,4 p/m), el terapeuta argentino (168,6 p/m) y el profesor de California (156 p/m). Lo sobrepasan ligeramente el narrador (199,7 p/m), la profesora de inglés (181,8 p/m), el paciente de terapia (196,8 p/m) y uno de los amigos de Antonio, amigo 1 (199,8 p/m). En especial, destaca por superar de modo significativo el umbral de 190 p/m el personaje de la madre de Antonio que, en su intervención sin apenas pausas, emite una media de casi 350 p/m dándole al personaje un carácter apasionado y nervioso.

Los actores que se expresan en su lengua materna y, por tanto, la dominan, tienden a utilizar más palabras a lo largo de un minuto como por ejemplo, el jefe de Antonio, sus amigos o la telefonista de la academia de idiomas. Este número de palabras por minuto desciende considerablemente respecto del intervalo de referencia 170-190 p/m cuando el discurso se emite en otro idioma diferente como le ocurre a la esposa del vicario, a Mister Hambrot que, además, recita en varias lenguas y es una velocidad más lenta que la del discurso habitual, y al propio protagonista cuando se expresa en inglés, lengua que está aprendiendo.

De manera más detallada, observamos estos datos en el narrador y en Antonio, por actos y escenas. El narrador, mientras cumple su función principal de contar la historia como conocedor de la misma, se mantiene en una media de 195,7 p/m mientras que, en el momento en el que pasa a ser personaje de la acción en el acto cuarto en su conversación con Antonio, emite 235,8 p/m porque mantiene un diálogo como actor participante y no como narrador.

En el caso del protagonista, destaca su ralentización en la emisión de número de palabras por minuto cuando está aprendiendo el idioma como en el acto segundo escena cuarta con 79,8 p/m. Cuando sus intervenciones son en su lengua materna, el castellano, Antonio se aproxima al intervalo ideal de 170-190 p/m.

<u>Personajes</u>	<u>Tiempo de Intervención</u> <u>(en segundos)</u>	<u>Número</u> <u>de</u> <u>Palabras</u> <u>s</u>	<u>Número de</u> <u>Palabras por</u> <u>segundo</u>	<u>Número de</u> <u>Palabras por</u> <u>minuto</u>
Narrador	Acto I: 19	62	3,26 p/s	195,6 p/m
	Acto II – Escena I: 31	97	3,12 p/s	187,2 p/m
	Acto II – Escena II: 34	130	3,82 p/s	229,2 p/m
	Acto II – Escena III: 20	51	2,55 p/s	153 p/m

	Acto II – Escena IV: 31	111	3,58 p/s	214,8 p/m
	Acto III – Escena II: 27	97	3,59 p/s	215,4 p/m
	Acto III – Escena III: 36	117	3,25 p/s	195 p/m
	Acto III – Escena IV: 45	149	3,31 p/s	198,6 p/m
	Acto III – Escena V: 9	26	2,88 p/s	172,8 p/m
	Acto IV: 44	173	3,93 p/s	235,8 p/m
Antonio	Acto II – Escena I: 9	26	2,88 p/s	172,8 p/m
	Acto II – Escena II: 9	25	2,77 p/s	166,2 p/m
	Acto II – Escena III: 7	14	2 p/s	120 p/m
	Acto II – Escena IV: 12	16	1,33 p/s	79,8 p/m
	Acto III – Escena I: 15	49	3,26 p/s	195,6 p/m
	Acto III – Escena III: 3	9	3 p/s	180 p/m
	Acto III – Escena IV: 15	26	1,73 p/s	103,8 p/m
	Acto III – Escena V: 18	42	2,33 p/s	139,8 p/m
	Acto IV: 34	104	3,05 p/s	183 p/m

5.8.4.B. La imagen de lo inglés.

Usted tiene que aprender inglés "ya" muestra una imagen con connotaciones poco positivas de lo inglés. La autora, Concha Barral, critica algunos sistemas de aprendizaje de idiomas en la década de los 80, la imagen de España vista por los ingleses, los ingleses vistos por los españoles y la dificultad de los españoles para aprender otro idioma.

Según el radiodrama, el idioma inglés se va a convertir en la lengua común de todos los ciudadanos de la Comunidad Europea en unos años y eso es positivo para la comunicación entre residentes, sin embargo, aquellos que no la dominan tienen que comenzar a aprenderla para mantener o buscar trabajo.

NARRADOR: Toda su vida estaba pendiente de un hilo. Había observado la cara de sus jefes en la última reunión. (Música se resuelve)

JEFE: Nuestro reto como empresa moderna es saber hasta qué medida nuestro personal es capaz de llevar adelante los proyectos que nos sitúan en el nuevo marco.... (sigue hablando en PF)

La academia de inglés a la que acude Antonio ofrece un método habitual en la década de los 80: un profesor nativo imparte las clases. El alumno se compromete a asistir y complementar su formación en casa con material en inglés. La academia conseguirá que el alumno hable en inglés, sueñe en inglés, piense en inglés... eso sí, previo pago de las clases.

ANTONIO: Y, pueden hacerlo con todo el mundo, ¿verdad?

TELEFONISTA: Nuestro sistema ha obtenido resultados positivos con el 91% de los casos.

ANTONIO: Pero, al 9% restante ¿qué les paso?

TELEFONISTA: Por diversas razones no terminaron el ciclo. Si usted se decide a emprender esta aventura cultural y psicológica debe tener muy claro que es necesario su compromiso y su tiempo.

ANTONIO: Estoy seguro de querer intentarlo. ¿Cuándo puedo empezar?

TELEFONISTA: Antes que nada tiene usted que hacer un depósito... (sigue hablando PF)

El resto de métodos como viajar a una zona rural de Inglaterra, a California o contratar a un profesor particular, tampoco son definitivos y no dan los resultados deseados. El protagonista sigue sin aprender inglés a pesar de sus buenas intenciones:

ANTONIO: Y, ahora, ¡a disfrutar! Esto no va a ser como cuando era niño en el colegio. Esto va a ser una aventura. Una aventura fascinante.

La solución tampoco pasa por viajar a Nueva York para aprender inglés allí, según relata una amiga de Antonio.

AMIGA: Pues ya te he dicho yo que a New York, nothing que allí hablan todo en spanish y, además, te vicias cantidad.

Otros sistemas para aprender serían: clases multirraciales en Filadelfia a buen precio y junto con compañeros chinos que hablan peor que los españoles, trabajar de camarero en Londres durante el verano, un nuevo método audiovisual con puntero electrónico que es definitivo, un profesor japonés para hablar inglés en quince días...

El profesorado especializado en enseñar este idioma está representado por la profesora de la academia, por el profesor particular y el profesor de California. El narrador destaca de la profesora de la academia su atractivo físico y echa en falta sus dotes pedagógicos así como su falta de conocimiento del español:

NARRADOR: La profesora era muy guapa y su español era horrible. Llenó el aula con carpetas, papeles multicolores, casetes, carteles con letras a gran tamaño...Y, además, hablaba, hablaba constantemente.

El profesor particular contratado por Antonio, Mister Hambrot, está más interesado en los buenos modales y en el beneficio personal que le aporta a él su estancia en España, que en enseñar a hablar con fluidez al alumno.

NARRADOR: En poco tiempo, nuestro futuro eurócrata era capaz de citar de memoria párrafos completos de la obra de Shakespeare, Marlow, de Oscar Wilde y algún poema de Eliot. En latín se defendía con Cicerone y Ovidio.

La intervención de la madre de Antonio también refleja una realidad de finales de los 80 en España: durante los meses de verano se enviaba a los adolescentes a estudiar inglés en unos cursillos de verano a Irlanda. Muchas madres sentían miedo por desconocimiento o por desconfianza en sus hijos y no les permitían realizarlos. Desde su punto de vista, ve innecesario gastar dinero en aprender inglés.

MADRE: (Habla muy muy rápido) Hijo, no me llamas nunca, bueno, cómo te ha ido todo. Espero que ese dineral que te vas a gastar te sirva para algo porque esa manía tuya de

aprender inglés es una tontería. Pero como a mí nunca me hacéis caso pues cómo si no hubiera dicho nada.

La esposa del vicario, que le acoge en su casa junto al mar en una zona rural de Inglaterra, aparece como una mujer que se aprovecha de esta circunstancia para perfeccionar su castellano en vez de enseñar inglés al invitado.

Los personajes ingleses, según el radiodrama, llegan a España atraídos por el sol que les alivia el reuma, las vacaciones en la playa, los toros y la paella.

La imagen de los personajes españoles respecto a su relación con el aprendizaje del inglés no es muy positivo: El propio protagonista reconoce que lleva años estudiando el idioma y define al grupo de personas que acuden a la terapia como un montón de negados para el inglés, su amiga, que ha viajado a Nueva York para aprender inglés, tampoco ha aprendido mucho, sus compañeros de la academia no paraban de toser en las clases y tenían cara de preocupación e incluso el narrador de la pieza termina confesando su desconocimiento del inglés.

NARRADOR: Sí, ya lo sé. Sois muchos los que estáis en esta misma situación, estoy seguro de que te comprenderán. Es un idioma... imposible. Mira, si no se aprende de chico...

ANTONIO: Eso dice mi madre. Oye, ¿tú hablas inglés?

NARRADOR: Hombre, hablar hablar hablar, lo justo para hacerme entender por señas.

5.8.4.C. Un relato iterativo en tiempo real y ficticio.

El discurso en *Usted tiene que aprender inglés "ya"* es único: llegar a ser un eurócrata tal como afirma el narrador al comienzo del radiodrama. Para ello, es fundamental aprender inglés. Este único discurso desencadena todas las demás acciones en las que el autor protagonista es Antonio y cumple diferentes funciones:

- El protagonista se concienza de la necesidad de aprender inglés, para ello comienza la búsqueda de una academia de idiomas.
- Tras el pago de la academia, se convierte en alumno y participa en las clases.
- Para conseguir su objetivo, el protagonista añade a las clases el estudio complementario de material en inglés.
- La ilusión y el entusiasmo de comenzar una aventura.
- Compartir la experiencia y las dudas con amigos.
- Alejarse de su casa y, para ello, viaja en avión a otro país.
- Aprender inglés durante una estancia de un mes en una zona rural de Inglaterra.
- Regresa a España.
- Recibe clases particulares de inglés.
- Se aleja de su casa para vivir en California integrándose en la vida americana y recibiendo clases.
- Vuelta a España de nuevo.

- El protagonista participa en una terapia integrada por personas que no han conseguido aprender inglés a pesar de haberlo intentado.
- En la acción final, el protagonista reconoce no haber cumplido su objetivo.

El relato se presenta con un estilo sencillo y directo a través de diálogos y guiado principalmente, de modo sincrónico y lineal por el narrador. Se narra un aspecto de la vida de Antonio, el que corresponde a su aprendizaje del inglés. El oyente desconoce el tiempo concreto real representado, se habla de *años* de manera genérica sin especificar cuántos.

ANTONIO: No, si lo entiendo. Pero comprende que lo que cuentas es importante para mí. Llevo años con esto de aprender inglés.

El universo ficticio del relato se centra en varias experiencias del protagonista a la hora de aprender inglés que se representan en un tiempo resumido a través del narrador en expresiones como: las clases diarias no duraban más que tres horas, estuvo entusiasmado durante las dos primeras horas, había perdido media hora, durante un mes, iba a vivir en un pueblo pequeño o al cabo de un mes.

Sin embargo, en varias escenas, coinciden el tiempo real y el ficticio. El oyente asiste a la duración real del diálogo del protagonista con otros actores:

- En el acto segundo, escena primera, en donde Antonio mantiene una conversación telefónica con la telefonista de un centro especializado de enseñanza de idiomas. Se escucha el comienzo de la conversación con el saludo de la telefonista de la academia, varias preguntas de Antonio y las oportunas explicaciones de la telefonista. No escuchamos el final de la conversación.
- En el acto segundo, escena tercera, cuando Antonio acude a clase de inglés y la profesora le realiza dos preguntas. Escuchamos en tiempo real las preguntas, las respuestas y las correcciones de la profesora.
- En el acto segundo, escena cuarta, en el momento en el que llama por teléfono la madre de Antonio, asistimos al monólogo de la madre, a la pregunta que le hace a su hijo y a la respuesta del protagonista.
- En acto tercero, escena primera. En esta escena completa, la duración real y ficticia del relato coincide. Antonio dialoga con tres amigos.
- En el acto tercero, escena quinta, se dan dos fragmentos de dos conversaciones: el diálogo de Antonio con un paciente de terapia y con el terapeuta.
- En el acto quinto, el oyente escucha al narrador que pasa a ser actor de la acción y a Antonio en una conversación, casi completa, relacionada con el aprendizaje del inglés.

5.8.4.D. De narrador omnisciente a narrador protagonista.

La figura del narrador, tal y como ocurre en el radiodrama experimental *José, el hombre música*, adquiere una singularidad especial a medida que avanza el programa: pasa de narrar la historia a participar en ella como un actor más. De narrador omnisciente a narrador protagonista.

En tercera persona del singular, el narrador se adentra en la vida del protagonista para contar con detalle al oyente sus sentimientos, necesidades y peripecias para aprender la lengua inglesa:

NARRADOR: [...] Pero en el fondo sentía miedo, se iba a comprometer, a tomar toda la responsabilidad frente a sí mismo y frente a los demás, tenía que calcular hasta el último detalle y, sin embargo, estaba nervioso, era ridículo pero casi no se podía controlar, los movimientos de sus manos eran apresurados, convulsivos...

[...]

NARRADOR: [...] Había que viajar, sumergirse en otro ambiente. Era la primera vez que podría entender lo que las azafatas lanzan por los altavoces del avión [...].

[...]

NARRADOR: [...] Compró una radio de onda corta para poder seguir las emisiones extranjeras y se suscribió a periódicos y a revistas, sintonizó un aparato de televisión con los canales ingleses que se recibían por la antena parabólica y terminó decorando la habitación con una ordenada estantería de libros.

El narrador cumple las funciones de un narrador extradiegético como narrador externo a la historia pero conocedor de lo que le sucede al protagonista en su búsqueda incesante para aprender inglés, incluso a nivel psicológico. Una función narrativa que él mismo expone en el acto cuarto cuando deja de ser narrador para convertirse en personaje de la acción e interactuar con Antonio, el protagonista.

NARRADOR: Chico, lo siento, lo siento si es que en algo te he molestado...este es mi trabajo, ¿sabes? Además, yo tengo que contar las cosas de otros. Si tú ahora a la gente, en un cierto ambiente, intentas dar por medio de las palabras lo suficiente como para que los que escuchan lleguen a poder identificar así sus propios sentimientos no te imaginas lo que puedes llegar hacer sentir a los demás solo por medio de las palabras.

En este acto, el narrador, que debe contar con palabras *cosas de otros* con el objetivo final de ayudar a los demás a identificar sus propios sentimientos, abandona su función y pasa a exponer sus sentimientos y su situación frente al idioma inglés, convirtiéndose en personaje principal. De modo que, con su actuación se asemeja al oyente como un individuo más.

NARRADOR: No, si ya lo he estado pensando. He estado pensando en apuntarme a una clases...y hasta en marcharme en verano de camarero a Londres...

En 1986, entra en vigor el Tratado de Adhesión y España se convierte en miembro de pleno derecho de lo que hoy es la Unión Europea lo que supone, entre otros aspectos, una apertura a otros países, la libre circulación de trabajadores entre países miembros y el conocimiento de otros idiomas, en especial, el inglés. *Usted tiene que aprender inglés "ya"* adelanta en su título esta situación.

NARRADOR: Veía constantemente en los boletines internos de su empresa referencias a los próximos años. Eran SUS años. En 1992, él iba a ser uno más de los trescientos veintitún millones de ciudadanos de la comunidad europea. Tenía que llegar a ser un eurócrata.

JEFE: (A través de un micrófono) Uno de los caminos para evitar que la comunidad europea se convierta en una moderna torre de Babel sería convertir el inglés en idioma común por eso... (sigue hablando en PF).

5.8.5. Resumen.

De manera resumida podemos decir que el radiodrama *Usted tiene que aprender inglés "ya"* destaca como radiodrama experimental porque:

- El narrador es omnisciente y, en el último acto, pasa a ser narrador protagonista.
- La cantidad y diversidad de personajes y las características de sus voces.
- Un final abierto y esperanzador.
- Introducción de un fragmento cinematográfico.
- Respecto a la experimentación con los elementos del lenguaje radiofónico:
 - La palabra es el elemento principal. Se usa como medio fundamental de expresión y comunicación en varias lenguas (castellano, inglés, francés, latín y alemán).
 - La música cumple principalmente con una función descriptiva del lugar geográfico en el que se encuentra el protagonista y recrea algunos de los acontecimientos que vive el protagonista. Tiene una función expresiva ligada a los sentimientos de Antonio.
 - Los efectos sonoros son pocos y se utilizan para matizar las voces de los personajes: el jefe suena a través de un micrófono con cierto reverb y la telefonista y la madre de Antonio a través de un filtro telefónico. Los efectos ambientan algunas escenas (timbre de un teléfono, sonido de un avión y de un tren).
 - Prácticamente ausencia de silencios o pausas.
- La realización del programa se hace en estéreo. En todo momento, el oyente escucha la reproducción de todos los sonidos a través de los dos canales, sin discriminación de canal derecho o izquierdo. El narrador siempre entra en primer plano pisando las intervenciones de otros personajes que acaban pasando a plano de fondo.
- La experimentación de este radiodrama reside en el código sonoro de la palabra con la abundancia de palabra en diferentes idiomas, así como, su velocidad de emisión. Por otro lado, se observa una experimentación narrativa: en el tema tratado del aprendizaje del inglés en la España de finales de los 80, la imagen plasmada de lo inglés, la inclusión de un fragmento cinematográfico, el final abierto y la figura del narrador.

5.9. *Herederos del Tiempo* (Volpini, 1998).

5.9.1. Ficha.

TÍTULO: *Herederos del Tiempo*

AUTOR: Volpini; Federico

CUADRO TÉCNICO: Sotillos, Eduardo (Director), Cruz, Roberto (Realización); Moreno, Benigno (Edición Digital)

INTÉRPRETES: Guerras, Lourdes (Syrá); Marco, Ángel (Dilip); Cruz, Roberto (Prusias); Santarfier, Rodolfo (Croto); Terrón, Pepa (Duine); Ramírez, José Antonio (Laeno).

DURACIÓN: 00:21:56

FECHA GRAB.: 19980000

FECHA EMI: 19981007

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: ---

NOTAS: Ganador Premio Italia 1998

5.9.2. Contextualización.

Herederos del Tiempo gana el Premio Italia en la categoría de dramático en 1998. El proyecto nace como “un ejercicio creado para los alumnos del VIII Máster de RNE y la Universidad Complutense de Madrid, quienes interpretaron esta pieza junto con algunos profesionales del extinto cuadro de actores” (Ortiz y Volpini, 2017, p. 18). Este programa es el capítulo primero de lo que pretendía ser una serie de cien capítulos realizados por alumnos y profesionales del ente público pero, el proyecto no llegó a realizarse (2016).

El autor, Federico Volpini, es un conocido guionista de radio y televisión, además de, escritor y profesor en diversas áreas de radio. Dirige entre 1999 y 2003, *Radio 3* de RNE y, en la actualidad, se encarga de las actividades de la Asociación Audiodramas defendiendo la importancia del género en la radio de hoy. Volpini se rodea de profesionales de RNE como el compositor José María Silva, el realizador Benigno Moreno y el técnico de control y sonido, además de actor del Cuadro de Actores de RNE, Roberto Cruz, que en esta ficción pone voz al personaje Prusias.

La prensa del momento se hace eco del premio: *La RAI concede a Radio Nacional el Prix Italia* (Pistolesi, 1998, p. 137) y *RNE obtiene el Premio Italia de ficción con Herederos del Tiempo* (C., 1998, p. 57).

5.9.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

Herederos del Tiempo es la historia que les sucede a dos jóvenes, Sofía y Nicomedes, en un país llamado Ceóride. Los protagonistas son secuestrados por un mago mientras ven una película en una sala de un cine y los transporta a un pasado remoto, en donde no deberán contradecir al mañana del que ellos vienen ni deben levantar sospechas de que proceden del ayer. La meta del viaje es volver al comienzo, al origen.

La intención del autor es meramente creativa. Volpini con *Herederos del Tiempo* pretende conseguir superar los problemas que acarrea crear un relato de ficción para la radio en el que se cruzan dos tiempos narrativos diferentes.

Para realizar la división estructural, disponemos del guion original enviado al Premio Italia. Aunque el guion no ofrece divisiones en actos y escenas, en nuestro estudio establecemos la siguiente estructura:

- Acto I

1.- El narrador realiza una presentación de la historia que va a contar acompañado por un ambiente sonoro de fondo. Anuncia que sucede en distintas épocas y en la ciudad en donde viven dos hermanos gemelos: Sofía y Nicomedes. Es un día de mayo de 1997, los gemelos cumplen dieciocho años y van a visitar la finca en la que crecieron. El narrador asegura que va a suceder algo que va a cambiar sus vidas.

2.- Los jóvenes visitan la finca en una apacible mañana de primavera. Nicomedes se cuela en la huerta de la loca Melina, que los aterrorizaba de pequeños, y en la que se dice que hay un ahorcado que vigila los surcos. De una higuera pende un harapo mugriento, gastado por el sol y por la lluvia. Para gastar una broma, Nicomedes corta la cuerda y el atado se volatiliza como si se hubiese convertido en polvo.

- Acto II

1.- Después de cinco meses, los hermanos acuden al cine junto a un amigo. Unos minutos después de comenzar la película, Sofía desaparece seguida de Nico. En ambos momentos, un efecto sonoro de golpe de aire atraviesa el campo sonoro del oyente, de izquierda a derecha.

2.- Una señora se inquieta porque descubre que los chicos a los que mandaba callar han desaparecido. Se lo dice a su marido gritando. Varios espectadores se inquietan y murmuran en un segundo plano.

3.- Aparece el acomodador. La proyección se suspende para buscarlos y observan que el amigo de los jóvenes está tieso en su butaca. Descubren una mancha en la butaca que ocupaba Sofía, es sangre.

- Acto III

1.- Se escucha un estruendoso combate en varios planos, gritos y caballos relinchar. Sofía grita porque está herida y Nico le pregunta qué le pasa y en dónde están.

2.- Aparece en escena Croto y Duine aconsejándoles que se aparten de la muralla porque va a derrumbarse. Sofía y Nico van transformándose en Syra y Dilip. Están en otra época, hablan de otra manera.

3.- La muralla se derrumba y salen victoriosos del combate en el que se encuentran. Aún así, la situación parece peligrosa para Syra y Dilip y les aconsejan resguardarse en una gruta. La escena está acompañada por voces y gritos de victoria.

- Acto IV

1.- Syra y Dilip entran en la gruta que es como un laberinto. Descubren que han sido engañados por Croto, Duine y Laeno cuyas voces se reproducen con mucho eco. Los hermanos se quedan solos.

2.- Syra y Dilip están confusos, intentan comprender quiénes son y qué les ocurre. Las antorchas se apagan.

3.- Les están atacando. Entre gritos, luchan, se abren paso y echan a correr perseguidos por unos antropófagos. Cuando parece que los van a alcanzar, más se distancian. Consiguen despistarlos y se resguardan en una gruta.

- Acto V

1.- El narrador cuenta que Syra y Dilip se han quedado dormidos. Al despertar, descubren que hay luz. Están en un campamento.

2.- En esta escena, aparece Prusias, el mago, que les va a explicar no solo a ellos, sino también al oyente, quiénes son y qué les está ocurriendo.

3.- Al avanzar hacia el pasado, vuelve el general Croto anunciando que el ejército se rompe. Syra llama a su hermano y observa que se está desvaneciendo. De nuevo, se escucha el efecto de golpe de aire con el que se describe el rapto por el tiempo.

Para terminar, como una especie de créditos, un locutor expone de manera resumida el lugar, la época y los protagonistas que han participado así como el título del programa que el oyente ha escuchado.

5.9.4. Análisis.

En el análisis morfológico descriptivo de *Herederos del Tiempo*, nos hemos detenido en:

1.- El papel del narrador, que aparece como presentador de la historia, desaparece para que se desarrollen solas las acciones y vuelve para detallar aspectos del entorno en el que se encuentran los personajes, cómo se sienten y para describir al personaje del mago.

2.- Los personajes, algunos de ellos explícitos y otros implícitos, mencionados en los diálogos. La mayoría de ellos con unos nombres que rememoran tiempos antiguos.

3.- El tiempo narrativo sucede en varios planos temporales dependiendo de los personajes. Una complejidad que se traslada a la elaboración del guion.

4.- La emisión del sonido y los efectos sonoros, algunos de ellos cinematográficos.

5.9.4.A. El papel del narrador.

La figura del narrador en *Herederos del Tiempo* tiene un tratamiento especial. Como suele ser habitual, esta figura aparece al comienzo del radiodrama. En esta presentación del relato, atiende al oyente de un modo cercano, amable, queriéndole preparar en una escucha atenta, necesaria para que entienda lo que va a ocurrir a continuación. Las acciones se suceden sin su participación hasta el acto quinto, en la escena primera y la escena segunda, en donde cuenta cómo se sienten los protagonistas, presenta al personaje de Prusias describiéndolo y ofrece detalles del lugar en el que se encuentran los tres personajes. El oyente no volverá a escuchar al narrador, reduciendo así su papel al mínimo.

El narrador de *Herederos del Tiempo* es omnisciente, conoce la historia que el oyente va a escuchar: La historia que voy a contaros sucede; empezó a suceder...; todo comenzó o; algo está a punto de suceder. Se presenta como un individuo más que vive en el presente, un presente compartido con el oyente, al que se dirige con un trato de cercanía: por lo que a nosotros se refiere; ahora son cerca de las doce; hoy, en este día de mayo de 1997; luce el sol o; una brisa saturada de salitres sopla desde el mar.

El narrador introduce el relato ofreciendo un dato fundamental que no debemos olvidar para la comprensión de los hechos: podríamos decir que sucedió en muy distintas épocas. Los acontecimientos suceden en la actualidad y en el pasado.

Con un lenguaje poético, realiza una descripción detallada del lugar en el que se encuentra él y, por tanto, el oyente, utilizando adjetivos para expresar características concretas definitorias de la zona:

NARRADOR: [...] todo comenzó en una primavera soleada, en una tierra agreste, donde las sufridas higueras, los tenaces olivos o las vides sarmentosas se agarran a la tierra y dan su fruto. Un lugar plagado de peñascos, con una costa a pico sobre el mar, que allí se angosta en profundas gargantas, desde lo alto de las cuales puede verse el insondable fondo, tan limpias son las aguas.

En esta introducción, el narrador presenta a los protagonistas de las acciones: Sofía y Nicomedes. Añade que son hermanos y viven desde hace nueve años en una ciudad moderna. El oyente puede deducir que son gemelos: ambos cumplen sus dieciocho años y que su vida no ha sido sencilla: dicen las malas lenguas que sus padres los sacaron de la Inclusa. Unas habladurías que a ellos no parecen afectarles porque tienen un carácter fuerte y son resolutivos: se bastan y se sobran a sí mismos. Además, el narrador nos aporta datos referentes a su pasado: la finca en la que transcurrió su infancia y que hacía casi diez años que no visitaban, a su presente: Sofía y Nicomedes han salido al campo, a visitar esa finca y a su futuro: algo está a punto de suceder que va a cambiar sus vidas.

En las siguientes dos intervenciones del narrador, su lenguaje poético relata la situación de los personajes y describe, con detalle, al personaje del mago Prusias y la tienda del campamento en el que se encuentran los protagonistas.

NARRADOR: [...] el tiempo dejó de tener significado para ellos. El sueño, inquieto, agitado, pero sueño, terminó por vencerles.

[...]

NARRADOR: [...] un hombre de edad, estatura y complexión medianas, barba rubia, arcos superciliares, prominentes, nariz corva y unos ojos oscuros, brillantes, como ascuas. [...] Se hallaban en el interior de una tienda tapizada de seda. Ricos cortinajes de damasco protegían la entrada. Una alfombra de pieles se extendía hasta el lecho en el que estaban ambos acostados.

El resto de actos y escenas de *Herederos del Tiempo* tienen lugar sin la intervención de la figura del narrador.

5.9.4.B. Los personajes.

Los protagonistas de *Herederos del Tiempo* son los gemelos Sofía y Nicomedes, también llamado de modo cariñoso Nico. En este momento presente, aparecen otros personajes secundarios como el amigo de Sofía, Alejo, la señora del cine, su marido Stavros, tres espectadores, una espectadora y el acomodador del cine. Son personajes de las escenas de cine que asisten con sorpresa al momento de desaparición repentina de los protagonistas. Junto a ellos, el oyente vive el rapto por el tiempo de los hermanos, que se convierten en Syra y Dilip. Es el pasado.

-Sofía es Syra, la heredera del trono, es fuerte, audaz, muy hábil con las armas, desprecia a los cobardes pero se enamora de uno de ellos, Laeno. El papel de Sofía es interpretado por la locutora y actriz Lourdes Guerras.

-Nico es Dilip, el heredero del trono, hermano mellizo de Syra. Al principio, está encantado con la situación tan especial que viven pero, a medida que avanzan los acontecimientos, comienza a preocuparse. Ángel Marco pone voz a este personaje.

En el tiempo pasado es en donde se van a desarrollar las acciones principales y en donde conocemos al resto de personajes principales como:

- El mago Prusias, interpretado por Roberto Cruz, se hace pasar por amigo y valedor de Dilip y Syra. Él es quien les trae de vuelta al país en el que nacieron, Ceóride. Sus intenciones reales son utilizar a los chicos para derrocar a Clitos y hacerles perecer luego en las cuevas. Sin embargo, en este primer capítulo el oyente no conoce estas intenciones y ve a Prusias como un amigo protector que les explica lo que está sucediendo: por un error de cálculo les ha traído al último día de la aventura y, ahora, deben retroceder, día a día, hasta llegar al primer día en el que comienza todo.

- Croto, es el general del ejército. Prusias le ha prometido el trono y es el alma de la rebelión contra Clitos. Quema, mata y tortura.

- Duine es la reina de las Amazonas enemigas de Clitos. Es envidiosa, lasciva y cree utilizar a Croto cuando es este el que se sirve de ella.

- Laeno es un arrogante aradio que abandona a Syra tras haberla engañado, aún así, ella se enamora perdidamente de él.

Además de estos personajes incluimos otros implícitos que aparecen en las diversas conversaciones que mantienen los actores a lo largo de ese primer capítulo: Melina *la chalada*, el ahorcado del campo de Melina, los soldados, las Amazonas, el rey Sagene, la reina Biurtite, Dionoma, los ezequires y los lanceros anélidos.

En el guion que RNE envía al Premio Italia, se incluyen todos los personajes principales del proyecto de la serie: Sagente, Biurtite, Syra, Dilip, Clitos, Prusias, Hinni, Laeno, Eora, Duine, Croto, Aguinaldo, Erizo, Creoato, Maonias, Acanto, Parnérides, Syllas, las piedras y el Destino.

Los nombres utilizados para denominar a los personajes son antiguos y de diversos orígenes con el objetivo de evocar otra época diferente al presente del relato del radiodrama. Por ejemplo, Syra, en la mitología griega era una diosa céltica dueña de las aguas y las penumbras. En latín, significa *sirena*; Biurtite, es uno de los primeros nombres iberos; Dilip es un nombre masculino de origen hindú que significa *protector*; Croto, también de la mitología griega significa *aplauso* y es el inventor del arte de disparar con arco; Sylas es de origen latín y significa del bosque; Acanto es un personaje menor de la mitología griega; o el nombre Eora, palabra de origen australiano que significa *el pueblo*.

5.9.4.C. La complejidad del tiempo narrativo.

Herederos del Tiempo destaca por su complejidad en el tiempo narrativo. Se suceden varios planos temporales en los que el devenir de las acciones puede repercutir en otra época y afectar a la vida de los protagonistas.

Al comienzo del radiodrama, los protagonistas, Sofía y Nicomedes, se presentan al oyente en el plano del presente en el que viven y al que hace referencia el narrador: y hoy, en este día de mayo de 1997 en el que ambos cumplen sus dieciocho... Es el acto primero, escena segunda. Las acciones suceden en el campo en una finca en donde pasaron su infancia y a la que no había vuelto. De modo que, rememoran su pasado, en un espacio que pertenece a su pasado, pero lo hacen en un tiempo presente. Se produce una elipsis de cinco meses. En el acto segundo, escena primera, los protagonistas continúan estando en su presente, acuden al cine. La acción transcurre desde que llegan a la sala de proyecciones hasta unos minutos después del comienzo de la película. Repentinamente, desaparecen para reaparecer, a partir del acto tercero y hasta el final del programa, en un tiempo muy remoto que forma parte de unas vidas anteriores, en las que tienen nombres diferentes: Syra y Duine. Es un pasado anterior, indeterminado, parecido al de la Grecia clásica, en el que las acciones se encaminan hacia un futuro pero, en el caso de los protagonistas, se trata de un pasado hacia el pasado. Esta situación genera una cierta inseguridad en los protagonistas que no saben lo que ha ocurrido hasta la intervención de Prusias.

DILIP: Sofía... Syra... yo... no entiendo nada. ¿Dónde estamos? ¿Qué estamos haciendo aquí? ¿Por qué me parece normal llamarte Syra y que esos dos se dirijan a mí como príncipe Dilip? ¿Qué sucede? ¿Qué nos está pasando?

SYRA: Cálmate, cálmate, Nico... cálmate, hermano mío, Dilip, yo... también...

El tiempo narrativo para los protagonistas no es lineal, del presente pasan al pasado lejano para retroceder con cada acción hacia la acción anterior. De modo que, mientras el resto de personajes mantienen un tiempo cronológico lineal de su presente hacia su futuro, ellos retroceden hacia el día anterior. Salvo el personaje de Prusias, el mago, que es quien ha urdido el plan, con oscuras intenciones, de rescatarlos del presente. Prusias, que está en su presente, se encamina con cada acción hacia el día anterior, esto es, hacia el pasado, acompañando a los protagonistas.

PROTAGONISTAS (Sofía y Nico)

PRESENTE (Hoy) → PASADO (Ayer remoto) → PASADO (El día anterior)

PERSONAJE DE Prusias

PRESENTE (Hoy) —→ PASADO (El día anterior)

RESTO DE PERSONAJES

PRESENTE (Hoy) —→ FUTURO (Mañana)

Este tiempo narrativo complejo se soluciona con el tratamiento del sonido para uno u otro tiempo. El oyente debe apreciar con las cualidades del sonido que los protagonistas están en el presente o en el pasado. Para ello, los sonidos del presente son pobres y planos con un tratamiento monoaural, esto es, como si se estuviera escuchando por un solo oído, mientras que el sonido del pasado, que es el tiempo real de escucha de las acciones, es un sonido, rico y envolvente a través del sonido estéreo.

Además del sonido, el autor transforma el lenguaje con el que se comunican los actores, pasando de un lenguaje coloquial y actual para el momento presente a un lenguaje más formal y arcaico para el pasado:

NICO: ¡Leche, que al paliza de Alejo no lo quiero por cuñado!

SOFÍA: ¡Pues te aguantas, que para eso eres el pequeño!

NICO: ¡Anda aquí esta, la dieciséis minutos muchísimo mayor...!

SOFÍA: ¡Imbécil!

[...]

DUINE: ¡Señora, este sitio no es seguro!

CROTO: ¡Duine tiene razón! ¡Vos y vuestro hermano debéis apartaros de aquí! Los últimos estertores de la bestia son siempre peligrosos.

SYRA: General...

DUINE: ¡Ahí! ¡Refugiaos en las grutas! ¿Croto?

CROTO: ¡Es una buena idea! Entrad ahí. Vendremos a buscaros en cuanto la resistencia haya terminado.

SYRA: ¡Croto, soy la reina! ¡Una reina debe acompañar a sus soldados!

Los propios protagonistas se sorprenden con este cambio en el uso del lenguaje oral, tal y como apunta Sofía, convertida en Syra. El autor, a través de los personajes, llama la atención del oyente respecto a este giro del lenguaje que representa a otra época.

SYRA: ¡No nos entiende, Nico! ¡No entienden lo que decimos! ¡Pero yo sí les comprendo perfectamente a ellos!

En el acto quinto, escena segunda, aparece Prusias, el mago. Este personaje tiene una función fundamental porque explica a los protagonistas y, de manera indirecta al oyente, los cambios en el tiempo narrativo. Prusias es la persona que les ha llevado hasta el pasado y quien les acompañará en su aventura hacia ese tiempo.

SYRA: Pero, eso, ¿significa...?

PRUSIAS: Significa que hay que volver atrás. Sin embargo, ahora no podemos hacerlo de un salto. Iremos retrocediendo día a día. Cada mañana, en cuantos os despertéis, no lo haréis en el día siguiente al que ha pasado, sino en el día anterior.

Prusias puntualiza la importancia de que cada día debe coincidir con el día siguiente ya vivido. Syra y Dilip no pueden contradecir el ayer porque se negará el mañana y no habrá futuro:

PRUSIAS: [...] Tenéis que conseguir que, cada día, se corresponde con el día siguiente, del que venís vosotros. ¡Con el día siguiente, que vosotros dos, y con vosotros yo, habremos ya vivido! ¡No puede ocurrir nada que no sea conforme! Si el ayer contradice el mañana, hará que ese futuro ya no sea posible. ¿Me entendéis? ¡El ayer habrá negado el hoy!

Esta complejidad del tiempo narrativo se traslada al guion. Según el autor, para su elaboración se realizaron dos estructuras completas: una con las acciones de los tres personajes que retroceden en el tiempo, día a día, y otra con las acciones del resto de personajes. La idea era que, a la hora de generar un capítulo, las dos estructuras se confrontaran para evitar errores. Como hemos comentado, el proyecto no se llevó a cabo.

5.9.4.D. Efectos sonoros cinematográficos.

En el presente, los efectos sonoros se utilizan con una función ambiental y descriptiva de las acciones: voces y ruidos de una ciudad, sonido de un riachuelo en el campo, alguien corriendo, pájaros cantando, gaviotas, el sonido de una película de fondo en el cine... Se producen dos excepciones: el efecto sonoro de un moscardón y el efecto del rapto de los protagonistas. En ambos casos, el oyente los oirá primero por un canal y luego por el otro, tienen una función expresiva simbolizando un cambio que afectará a la vida de los protagonistas.

El resto del programa se desarrolla en el pasado. En este tiempo, el sonido que se usa es el sonido estereofónico, ofreciendo al oyente una explosión de efectos sonoros que ambientan principalmente una batalla campal y la estancia en una cueva. Son sonidos ricos en matices emitidos a veces por el canal izquierdo, a veces por el canal derecho, por ambos canales dependiendo del momento y pasando la escucha de un canal a otro canal para transmitir movimiento.

Durante la batalla, los efectos sonoros son envolventes y provienen de sonidos cinematográficos. El oyente escucha en primer plano y de fondo continuo los gritos entre los soldados que luchan, el relinchar de los caballos, los carros atravesando el campo, los trotes de los caballos, el sonido de las espadas chocándose o las flechas de los arqueros.

En la cueva se escuchan con diferente tipo de eco las voces de los hermanos y las voces y risas maliciosas de las personas que les han metido en la cueva, que les han traicionado. El decorado sonoro está compuesto por: el sonido del agua que se filtra en la cueva, sonidos de seres extraños en la cueva o el sonido de los personajes corriendo, huyendo de la amenaza de los antropófagos que les persiguen.

Respecto a la música, se escucha siempre que va a hablar el narrador y durante su intervención, tanto en primer plano como de fondo, con una función expresiva que acompaña al mensaje emitido. Destaca el uso de una música misteriosa antes y durante la presentación del mago Prusias que hacen dudar al oyente de sus intenciones.

5.9.5. Resumen.

Los aspectos más destacados de *Herederos del Tiempo* son:

- La idea surge con la intención de ser seriado.
- El papel del narrador como orientador de la historia al principio del radiodrama.
- Los diversos planos temporales que afectan a los personajes y a la elaboración del guion.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - La palabra permite la expresión de los personajes y explicar la complejidad del tiempo narrativo.
 - La música acompaña siempre la intervención del narrador.
 - Los efectos sonoros y los ruidos cumplen, principalmente, una función ambiental o descriptiva del lugar en el que suceden las acciones. Excepto dos efectos que marcan transiciones: el moscardón y el ruido del rapto. Algunos son efectos sonoros cinematográficos.
 - Ausencia de silencios.
- La realización del programa es compleja por los cambios de planos temporales que dependen de cada personaje. El uso concreto de sonido monofónico en el presente y sonido estereofónico para el pasado.
- Su experimentación se produce, por un lado, con los elementos del lenguaje radiofónico: los efectos sonoros recogidos de diferentes películas y la palabra de los personajes en el tiempo actual y el tiempo pasado. Por otro lado, la experimentación narrativa en la complejidad del tiempo narrativo, la figura del narrador que introduce y va desapareciendo a medida que avanzan las acciones y la intención de que fuera un radiodrama seriado.

5.10. *El Gorrión* (Plans, 1999).

5.10.1. Ficha.

TÍTULO: *El Gorrión*

AUTOR: Plans, Juan José

CUADRO TÉCNICO: Ruiz Ramos, Manuel (Sonido); Abarca, Adolfo (Sonido); Úbeda, Joaquín (Efectos Especiales)

INTÉRPRETES: Cruz González, Roberto; Guerras, Lourdes; Alonso Carrasco, Luis; Martín, Arturo; García, Natalia; Sánchez de Haro, Maribel; Ramírez, José Antonio.

DURACIÓN: 00:44:45

FECHA GRAB.: 19990000

FECHA EMI: 19990614

GENER/MOV: Guion Radiofónico (Dramático)

DERECHOS: Documento sujeto a derechos de la propiedad intelectual

NOTAS:

5.10.2. Contextualización.

El escritor y periodista asturiano Juan José Plans adapta para la radio su relato *El Gorrión*. Una obra creada con motivo de las inundaciones de Colombia de 1999 que causaron unos 300 muertos y dejaron sin hogar a más de un millón de colombianos. El objetivo era su publicación, junto con relatos de otros autores, para la recaudación de fondos para los damnificados. Un proyecto que no se puso en marcha.

La adaptación radiofónica de *El Gorrión*, se realiza para participar en el Premio Italia en 1999. Ese año se envía a la categoría de dramático del certamen otro programa: *Cuando los mitos salen a estirar las piernas* de José Manuel Estéfani, un radiodrama sobre mitos fantásticos de la zona norte de España, el Olentzero, la Ojancana o el Tentirujo. En la categoría de documental, *RNE* presenta *Campaña de radio sobre el Euro* de Ana Fraga.

El equipo técnico de *El Gorrión* está compuesto por Manuel Ruiz, Adolfo Abarca y Joaquín Úbeda, especialista en efectos especiales de *RNE*. Las interpretaciones de los personajes recaen en profesionales de la interpretación y locución como Roberto Cruz o Lourdes Guerras.

Juan José Plans comenzó a colaborar con *RNE* en 1969 de la mano de Leocadio Machado. Hasta su fallecimiento en 2014, presenta y dirige diversos programas en el ente público, tanto en radio como en televisión, destacan *Fuerzas Ocultas* en *TVE* e *Historias* en *RNE*. Es uno de los autores españoles más destacados de literatura fantástica, autor de novelas, relatos, biografías, ensayos y crónicas, algunos de ellos adaptados al cine.

5.10.3. Argumento y acciones estructuradas en actos y escenas.

El Gorrión es la historia de Mateo. Mateo recuerda cuando era un niño de seis años y vivía en su pueblo con sus abuelos, sus dos hermanos Blanca y Miguel, sus padres y su perro Truco. Rememora el día en el que llueve mucho y su casa se inunda por la noche mientras todos duermen. Las paredes de la casa empiezan a crujir hasta resquebrajarse, en la oscuridad se escuchan los gritos de sus familiares, la confusión en plena noche... hasta que consigue subirse a lo alto de un árbol, ensangrentado y con fuertes dolores. Mientras permanece allí, sueña con la llamada de sus padres, con volver a hacer las mismas cosas que hacía antes de las inundaciones: correr con su perro, jugar con sus hermanos... hasta que es rescatado por un helicóptero de una ONG y trasladado a un hospital. Mateo, el gorrión, se convierte en médico de una ONGs y lucha para que ningún *gorrión* esté triste y sea libre.

Juan José Plans expone una de las muchas tragedias que suceden en el mundo y desea concienciar de la importancia de la colaboración de todos. *El Gorrión* es un homenaje al trabajo de todas aquellas personas que pertenecen a organizaciones no gubernamentales.

Para la presentación del radiodrama, se utiliza un dúo de voces, una masculina y otra femenina. El locutor informa de quien produce el programa, *RNE*, y de quien lo ha escrito y dirigido, Juan José Plans. Mientras que la locutora dice el título del programa, *El Gorrión*. Este mismo dúo aparecerá al final del relato antes de los créditos. Tras la introducción, comienza el radiodrama que estructuramos en cinco actos con diversas escenas:

- Acto I

1.- El protagonista, Mateo, aclara que todo el mundo le llama el gorrión y explica cuál es la razón por la que recibe ese nombre. Recuerda la primera vez que le llamaron así, fue una médica llamada Esther. Tras ser rescatado de lo alto de un árbol al que se había subido para no ahogarse, un tripulante de un helicóptero le salva y Esther le acurruca entre sus brazos. La voz del protagonista se escucha en estéreo mientras que el resto de voces se escuchan por un solo canal, derecho o izquierdo. El efecto sonoro del viento y del ruido del helicóptero se oye pasando de un canal a otro.

2.- Mientras el helicóptero se aleja de la zona inundada, Mateo comienza a ser consciente de que lo que había vivido no era un mal sueño sino una realidad espantosa que le aterraba. Con el añadido de ser un niño y estar viviendo esa situación en soledad.

- Acto II

1.- En esta escena, intervienen el abuelo de Mateo y el propio Mateo. El abuelo anuncia las lluvias porque le duele el juanete del dedo meñique del pie derecho. Le alecciona al nieto sobre la capacidad de las vacas para intuir las lluvias y cómo el cambio de las nubes indica lluvia.

2.- El abuelo y Mateo se encuentran en el río del pueblo. Mientras el protagonista intenta pescar anguilas a mano sin conseguirlo, el abuelo se queja de su juanete. Comienza a soplar un fuerte viento. El abuelo cojeando llama al nieto y le insiste para marcharse a casa. Mateo se resiste pero, al mirar al cielo, descubre unas nubes negras que amenazan lluvia. Las ráfagas de viento continúan durante toda la escena hasta volverse peligrosas.

3.- Ya en casa, cierran todas las ventanas, contraventas y puertas como si fuera invierno y de noche. Toda la familia se encuentra en el interior y preparan la cena. Se escucha cómo fuera

cae una lluvia intensa que golpea la casa. Tras la cena, los niños se acuestan mientras los adultos se quedan expectantes, sin dormir. El abuelo pronuncia una palabra clave para el radiodrama: diluvio. Mateo la escucha por primera vez y piensa en su significado.

- Acto II

1.- El silencio despierta al protagonista. No hay sonido de lluvia ni de truenos ni de rayos. El agua ha entrado en casa. Los adultos están asustados mientras a él se le ocurre que quizás puede pescar alguna anguila sin salir de casa.

2.- En esta escena, la situación empeora y el agua entra en la casa como una catarata despertando a los hermanos de Mateo. Se suceden momentos de angustia. Las paredes de la casa crujen hasta que la casa entera se resquebraja. Salen fuera arrastrados y separándose unos de otros.

3.- Mateo cree oír a los demás familiares pero es un pensamiento. Choca con un árbol y logra subirse a lo más alto. Llama a su familia gritando, sin respuesta alguna. Se queda sin voz y solo puede llorar.

4.- Con la primera luz del día, el protagonista ve en dónde se encuentra, piensa que es una pesadilla pero enseguida descubre que es real por la sangre que hay en todo su cuerpo. Observa cómo ha quedado el valle y recuerda cómo era. Quiere gritar a sus familiares pero no puede.

5.- Durante esta escena, el miedo se apodera de Mateo, sobre todo porque es consciente de que está solo ante una situación desoladora. Desea estar con sus padres, sus hermanos, sus abuelos y su perro. Quiere ir a la escuela de la mano de su madre y aprender cosas, jugar, ver a los vecinos... no quiere ver el mar tenebroso que tiene delante.

6.- El protagonista continúa subido en lo alto del árbol. Su imaginación vuela pensando en sus padres y en no ver lo que estaba viendo. Sin darse cuenta, se queda dormido y casi se cae de la rama. Atento a las cosas que el agua arrastra descubre cadáveres de personas que no quiere ver.

7.- Una rama cruje y Mateo se agarra a otra rama del árbol. Salva su vida. Vuelve a llamar a los suyos pero nadie le contesta. Ve un nido y se ilusiona pensando que, al menos, podrá estar acompañado por algún pájaro. Coge el nido pero está vacío. No quedan ni pájaros. Suena un helicóptero. Mateo hace señas pero piensa que no le han visto. Vuelven a por él y un tripulante le rescata. La médica le abraza y le llama gorrión hasta que se queda dormido.

- Acto IV

1.- Mateo se encuentra en un hospital. De fondo, efectos sonoros y ruidos de aparatos hospitalarios. Esther, la médica, atiende a Mateo, le dice en dónde se encuentra y por qué le llama gorrión. Mateo pregunta por sus familiares. Esther no le contesta, pero sus lágrimas y sus ojos enrojecidos le dan la respuesta. Se queda triste.

2.- En esta escena final, Mateo explica que hoy día, tras su experiencia vital, trabaja como médico de una ONG en catástrofes y guerras para que ningún gorrión esté triste, sino alegre y libre.

Con un cierre de dúo de voces igual que en la presentación inicial, una locutora anuncia quienes han interpretado los personajes por orden de intervención. Los nombres de los actores y las actrices los locuta una voz masculina. Observamos algunos cambios entre el guion

original y la audición del radiodrama: la actriz que pone la voz a la abuela es Natalia García mientras que estaba previsto, en el guion, que fuera Blanca Gala y, por otro lado, en el radiodrama se incluye el nombre del actor que da voz al personaje de Mateo niño: Alejandro Pérez, que no aparece escrito en los créditos del guion.

Como punto y final del radiodrama, el autor, con su propia voz, dice que el programa está dedicado a los miembros de las ONGs y les da las gracias por intentar que no haya gorriones tristes en ningún lugar del mundo. La intervención comienza y finaliza con música en primer plano que pasa a fondo y se resuelve.

5.10.4. Análisis.

Para el análisis morfológico descriptivo de *El Gorrión* disponemos del audio del programa y del guion original. Añadimos fragmentos del guion como complemento del análisis.

- 1.- El protagonista, Mateo, es el narrador de sus propias vivencias.
- 2.- La familia que plasma el relato es una familia clásica típica de las comunidades rurales, en las que todos los miembros de la familia viven juntos y cumplen roles establecidos.
- 3.- El diluvio genera en el protagonista miedo.
- 4.- El autor escribe con un lenguaje literario lleno de figuras retóricas y expresa el cambio de decorado escénico con sustantivos, adjetivos y verbos.
- 5.- Se aborda un tema nuevo como la labor de las ONGs y es novedosa también la aparición de la voz del autor para dar punto y final al programa.

5.10.4.A. El protagonista es el narrador.

En *El Gorrión*, Mateo, el protagonista, se convierte en narrador de su propia historia. Mateo se presenta, en primer término, como un personaje más y dialoga directamente con el oyente utilizando tiempos verbales en presente:

MATEO: Si preguntas por mí, hazlo por El Gorrión, recuérdalo, porque todos me llaman El Gorrión y solo unos cuantos saben mi nombre, Mateo.

Siguiendo una estructura narrativa circular, el protagonista vuelve a dirigirse de un modo directo al oyente en segunda persona del singular y con tiempos verbales en presente y en futuro.

MATEO: Así que, ya lo sabes, si preguntas por mí, hazlo por El Gorrión, no preguntes por Mateo, pregunta por El Gorrión, médico de una ONG. Te dirán donde estoy colaborando para que no haya... gorriones tristes.

La historia que narra Mateo es una historia real, es la experiencia personal que sufrió cuando tenía seis años, tras unas fuertes inundaciones y ser rescatado por los tripulantes de un helicóptero de salvamento, miembros de una ONG. En esta parte, núcleo central del relato, el protagonista rememora las acciones pasadas no como personaje sino como narrador, sin diálogo directo con el resto de personajes ni con el oyente.

MATEO: [...] El abuelo había dicho:

ABUELO: Lloverá. Sí, Mateo, lloverá y mucho. Mucho...

MATEO: Pero el abuelo, eso, lo decía en muchas ocasiones, y es que en el valle lo raro es que no lloviera. [...]

Se producen dos únicas y breves excepciones en las que Mateo deja de ser narrador para volver a ser personaje, un personaje con voz de un niño de seis años que difiere del personaje Mateo del comienzo y del final del radiodrama.

En la primera, Mateo niño realiza una pregunta directa a su abuelo, estableciéndose comunicación con otro actor:

MATEO NIÑO: ¿Lloverá, abuelo?

MATEO: Le pregunté; aunque dado lo que cojeaba, ya sabía cuál sería su respuesta.

ABUELO: Lloverá, ¡y lloverá mucho, Mateo!

En la segunda excepción en la que aparece el personaje de Mateo niño, se trata de una intervención monologada. Es un momento de pánico, en el que se encuentra solo, subido a un árbol, viendo pasar todo lo que arrastra el agua de la inundación. No quiere ver que el agua arrastra cadáveres humanos.

MATEO NIÑO: Parece un caballo, pero no lo es. Y aquello, un perro, pero no lo es. Y eso... Eso, no, no puede ser un hombre, no, no lo es, no. ¡No!

El protagonista al narrar su propia experiencia, una situación dramática vivida en su infancia, se ve afectado por los hechos que cuenta. De tal forma que, la voz de Mateo, interpretado por el actor Roberto Cruz, en varias ocasiones, tiembla, se rompe hasta emocionar al oyente. De manera especial, cuando recuerda cómo era, antes de las inundaciones, el valle en el que vivía:

MATEO: El valle, en el que, en el invierno, hasta se aventuraban los lobos. El valle verde de las primaveras, el valle cegador de los veranos, el valle de las nieblas en los otoños, el valle blanco de los inviernos. El valle... ¡Mi valle! En el que pescaba, en el que corría... ¿Dónde estaba?

O en el momento en el que, compungido, se acuerda de la escuela, su escuela, los insectos y animales del valle, de su casa y del pueblo:

MATEO: ¡Y yo quería ir, de la mano de mamá, a la escuela! ¡Aprender palabras! Palabras... ¡Pero no... diluvio! ¡Esa no me gustaba! ¡No me gustaría nunca! ¡Nunca! Letras, números... ¡Dibujar monigotes! ¡Jugar! ¡Y volver a casa de la mano de mamá! Y... y ver hormigas... y gusanos... y mariposas... Y ardillas y liebres... ¡Y ver mi casa! ¡Y el pueblo! [...]

5.10.4.B. La familia de Mateo.

El Gorrión presenta a un tipo de familia rural en la que abuelos, padres e hijos habitan juntos en una casa humilde y en una zona de clima tropical con lluvias abundantes. Conocemos a cada uno de los miembros a través del relato del protagonista y por sus intervenciones en las diversas acciones. Los abuelos participan en la educación de los nietos transmitiéndoles su saber sobre el lugar en el que viven, un saber aprendido a través de la observación y la experiencia a lo largo de los años. Es el abuelo el que enseña al nieto mayor, Mateo:

MATEO: [...] Lloverá, repetía el abuelo, muy seguro, y siempre acertaba. Lo decía cuando le dolía el juanete que tenía en el dedo más pequeño del pie derecho. Era cuando cojeaba. Cojeaba apretando los dientes, rugiendo palabras, o escupiéndolas, o masticándolas, frunciendo las cejas. También lo decía cuando las vacas, dejando de pastar... mugiendo... se tumbaban en el prado.

ABUELO: Las vacas, ¡no se equivocan! Oh, ya... Los hay que dicen que tienen poca sesera, que son tontas. ¿Tontas? ¡Qué saben ellos de las vacas! Son muy listas, Mateo, ¡te lo digo yo! ¡Y yo soy tu abuelo!

MATEO: Le creía. Porque cuando las vacas se tumbaban, acababa lloviendo.

Una figura respetada, querida y admirada por el protagonista y por el resto de la familia.

ABUELO: Diluvio...

MATEO: Diluvio...

PADRE: Cállese, padre. Perdona, padre, pero... los niños pueden...

La abuela, aunque su aparición es breve, tiene la tarea de cuidar a su familia. Permanece en la casa encargándose de las labores del hogar como la preparación de la cena y, ante las inclemencias del tiempo, reacciona como madre protectora y le pide a su hijo, el padre de Mateo, que no salga de la casa para ir al establo. Quiere prevenir cualquier incidencia y proteger a los suyos.

ABUELA: ¡No salgas, hijo! ¡No salgas!

La madre es un personaje importante. Antes de la inundación, pero con lluvias intensas en el exterior de la casa, la madre es quién mantiene la calma y ameniza el tiempo de su hija de dos años haciéndola reír y con carantoñas. Una vez acostados sus hijos y recostada ella junto a la pequeña, se mantiene despierta, expectante ante un posible desastre. Antes de que se desplome la casa, su papel es de protección para con sus hijos:

MATEO: [...] Solo Blanca lloraba desesperadamente. Mamá, apretándola con una mano contra su pecho, la otra nos gesticulaba a Miguel y a mí, agitándola mucho, indicándonos que fuéramos con ella. Y gritó como nunca había gritado.

MADRE: ¡Hijos!

Un instinto de protección maternal que se mantiene una vez que toda la familia es arrastrada por el agua y que el protagonista imagina a lo largo del relato. El recuerdo de su madre durante su soledad en lo alto del árbol y la necesidad de tenerla junto a él, le angustia. Quizás porque intuye que no va a volver a verla.

MATEO: [...] Y que mamá, durmiéndose Blanca en sus brazos, nos contara un cuento. Mamá, maestra, sabía muchos cuentos. [...] ¡Y yo quería ir, de la mano de mamá, a la escuela! [...] ¡Y volver a casa de la mano de mamá!

El padre cumple con la labor de protección familiar y se encarga del ganado, un recurso imprescindible en una zona rural y principal sustento para su familia. Como cabeza de familia, el padre tranca las puertas, las contraventanas y su estado es de nerviosismo ante la lluvia incesante:

MATEO: [...] papá iba de una ventana a otra, pegando la oreja a los cristales, atento a cualquier ruido extraño, oyendo como gruesas gotas de lluvia, catapultadas por el feroz viento, mordedor, se aplastaban contra las maderas de las contraventanas...

Esta función de protección le impide dormir ante una posible inundación y le dota de energía para sujetar las paredes de su hogar antes de resquebrajarse con el agua, como si quisiera convertirse en un héroe salvador.

MATEO: [...] Y papá, mientras un fragor bestial nos ensordecía, de espaldas contra una pared, parecía intentar que no se derrumbara, poniendo en el empeño todas sus fuerzas, aún recuerdo su rostro enrojecido, muy apretado, y las venas abultadas de su cuello [...].

Los hermanos de Mateo, Blanca de dos años y Miguel de cuatro, son importantes para el protagonista. Forman parte fundamental del núcleo familiar, son más pequeños que él y debe cuidarlos. Blanca es la inocencia pura, reacciona llorando ante la situación porque no sabe hacerlo de otra manera y Miguel necesita el apoyo de su hermano mayor y del perro Truco.

MATEO: [...] Miguel y yo, en la misma cama, con Truco en medio de los dos, y los dos nos apretábamos a él porque, aunque no hacía frío, teníamos frío, y a mi hermano hasta le castañeaban los dientes... los dientes de leche, pobre, pensé, ¡se le van a romper! [...]

Los hermanos a pesar de sus diferencias de edad, en ocasiones jugaban juntos. Ratos de tiempo de ocio que desearía volver a tener con sus hermanos:

MATEO: [...] Volver a jugar con Miguel, y él y yo hacerle alguna gracia a Blanca. Correr con Truco hasta el río, [...].

El perro Truco es un miembro más de la familia y tiene una función principal de acompañamiento de niños y abuelos.

5.10.4.C. El diluvio, el miedo, la necesidad de huir, el delirio y la realidad.

Diluvio es la inundación de la tierra por lluvias muy abundantes. Un término que los personajes adultos de *El Gorrión* conocen porque viven en una zona propensa a las lluvias intensas pero que desconoce Mateo, un niño de seis años. Sin embargo, a pesar de no saber su significado, Mateo intuye por la forma de expresarse de su abuelo y de su padre, que no es algo bueno:

MATEO: Los niños pueden..., ¿qué? ¿Qué iba a decir papá? Diluvio tenía que significar algo malo, muy malo. Porque papá nunca había pedido al abuelo que se callara. Diluvio... ¡Podía asustarnos! Eso es, sí, pensé, lo que iba a decir papá.

La palabra diluvio tiene una connotación negativa que se refuerza en el radiodrama al aparecer sola y en boca del abuelo, que es el que por experiencia sabe más. Mateo, al observar a su alrededor, se hace consciente de las consecuencias generadas por el diluvio y vuelve a recordar ese término mientras piensa que, lo que más desea, es seguir aprendiendo palabras nuevas en la escuela... todas, menos diluvio.

MATEO: [...] Tenía razón el abuelo. El diluvio era algo malo, muy malo.

La situación desconocida que vive un niño de seis años ante una inundación, vivir el derrumbe de su hogar y la pérdida repentina de toda su familia en medio de la oscuridad de la noche, le produce miedo. En un primer momento, Mateo, en lo alto de un árbol, sufre el miedo en soledad, lo que le genera una mayor angustia.

MATEO: [...] Y grité a los míos. ¡A los míos! Pero solo me oía a mí mismo. Y el horrible fragor de las aguas enlodadas, el siniestro ulular del viento... ¡Les llamé y les llamé! Ninguno respondía [...]

El miedo se intensifica como si fuera una pesadilla, un mal sueño que se recrudece con la llegada de la primera luz del día al notar las heridas de su cuerpo y ver con sus propios ojos el desastre.

MATEO: [...] Las primeras claridades –débiles, pálidas- me hicieron saber dónde estaba. Y me alegré, sí, ¡me alegré! Porque, creí estar en una pesadilla, aquello no era más que un mal sueño. En cuanto despertase... Pero mi alegría duró poco. Porque, la sangre que tenía en las manos, en las rodillas, en los pies, por todo el cuerpo, era real. Demasiado real para ser de una pesadilla.

El miedo está presente a lo largo de la pieza, cualquier situación le genera miedo al protagonista. Tal es el miedo que tiene a estar solo, solo para siempre, que necesita huir momentáneamente de la realidad, de la catástrofe que ve a su alrededor. Mediante palabras, que el oyente escucha en una interpretación intensa, contenida y emotiva, recuerda situaciones que han sido placenteras para él y que quiere volver a vivir con su familia como jugar con sus hermanos, correr con el perro, pescar anguilas para el abuelo, guardar el ganado con su padre, comer las tortitas de maíz de la abuela o escuchar los cuentos de su madre; en su escuela como aprender palabras, letras, números o dibujar; y en el pueblo como ver hormigas, gusanos, liebres y ver a los vecinos.

Las horas pasan y el hambre y el dolor de sus heridas le hacen rozar el delirio. Un desvarío que es transmitido a través del sonido con las voces de sus padres llamándole y él contestando. La enajenación le transporta fuera de allí, soñando que vuela alto, muy alto.

Al final, gracias al instinto de supervivencia, toma conciencia de nuevo de la realidad del desastre.

MATEO: ¡Cuidado! ¡El mar casi se apodera de mí! Estuve a punto de caerme del árbol. Por unos instantes, me había quedado dormido. Me aterrorizó el solo pensar que me arrastrara, que me tragarán aquellas sucias, pastosas, siniestras aguas.

Esa terrible realidad le ilusiona cuando encuentra un nido en el árbol en el que está encaramado y le desilusiona cuando ve que está vacío. Sufre las mismas emociones cuando oye un helicóptero y pasa de largo la primera vez. Sus sueños de volar alto se cumplen cuando le rescatan.

5.10.4.D. El lenguaje literario y el decorado del relato.

En *El Gorrión*, la palabra hablada, interpretada, como elemento fundamental del relato narrado, describe con un lenguaje literario repleto de figuras retóricas, casi poético, la experiencia extrema de Mateo. Los recursos semánticos utilizados por el autor, especialmente las imágenes, permiten al oyente imaginar el lugar en el que vivía el niño antes de la inundación.

MATEO: ¿Y el valle? El valle... El del río, de aguas transparentes, cantarinas... El de los bosques, frondosos, trepando hasta las cumbres... El de los prados, de hierbas bailarinas... El río de las hadas, los bosques de los duendes, los prados de los gigantes... El valle de las margaritas. Y de los pájaros. Sobrevolado por las águilas. Cruzado por los ciervos. El valle en el que, en el invierno, hasta se aventuraban los lobos. El valle de las primaveras, el valle

cegador de los vernos, el valle de las nieblas en los otoños, el valle blanco de los inviernos.
El valle... ¡Mi valle! [...]

Las imágenes sirven también para describir el desastre que se avecina: por el cielo, devorando las cumbres de las montañas, avanza una enorme masa negruzca de nubes bajas [...]

Descubrimos cómo se siente el protagonista a través del uso de interrogaciones retóricas. Mateo sabe que no obtendrá respuesta porque se encuentra solo, le sirven para expresar su miedo, soledad e inseguridad ante el desastre: ¿dónde estaban?, ¿me llamaban encaramados en otros árboles?, ¿lo hacían desde lo alto de las montañas que rodeaban el odiado mar?, ¿hasta cuándo podría estar en ella?..

Este lenguaje literario se sirve de otros recursos como:

- Metáforas: las nubes largas eran las colas de los caballos salvajes de las praderas del cielo.
- Símil: llovió tanto que parecía que estuviéramos bajo una catarata; una gigantesca ola, que era como un gigantesco rodillo de troncos de árboles, rocas, agua y barro.
- Concatenaciones: y lo que ocurrió, ocurrió en unos segundos, unos segundos... eternos, porque también los segundos pueden ser eternos.
- Epítetos: la noche negra; nubes algodonosas.
- Reduplicaciones: volar, volar...; alto, muy alto; Abajo, abajo...
- Paradojas a lo largo del relato: gritar sin voz o llorar sin lágrimas.

El decorado en el que transcurre el relato cambia. Un cambio provocado por un desastre natural. Con el uso de léxico relacionado con el entorno natural y rural, Mateo transporta al oyente al valle en el que vivía antes de la inundación. Nos imaginamos un lugar verde, repleto de vegetación, con animales de diferentes especies, lleno de prados, árboles, ríos... un lugar rodeado de naturaleza perfecta para crecer y vivir con la familia. Algunas de esas palabras son: vacas, río, anguila, árboles, prado, gallinas, conejos, patos, lobos, perro, bosques, cumbres, hierbas, margaritas, pájaros, águilas, ciervos, ganado, hormigas, gusanos, mariposas, ardillas, liebres...

Tras la inundación, el decorado que envuelve a Mateo se transforma. Deja de ser un lugar casi paradisiaco para convertirse en un infierno real. El valle anterior ha desaparecido, ahora es un mar de lodo y el protagonista expresa esa transformación con adjetivos de connotaciones negativas como mal, malo, negra, horrorosa, horrible, embarrada, pastosa, enlodadas, tenebroso, maldito, malo, seca... y verbos que afectan al entorno como desaparecer, engullir, hundir, arrastrar, romper o arrollar.

5.10.4.E. La temática y la aparición del autor.

El Gorrión aborda la vivencia del protagonista en su niñez y el trabajo de las organizaciones no gubernamentales y sus miembros. En concreto, las labores que realizan en situaciones de emergencia ante desastres naturales en todo el mundo. En la estructura de narración circular de este radiodrama, la ONG aparece al principio y al final del relato, son los salvadores de Mateo. Gracias a ellos, un niño de seis años salva su vida y deja atrás el horror.

Al comienzo, el protagonista, para explicar porque le llaman *El Gorrión*, título del programa, retrocede hasta el momento en el que una médica de una ONG le abraza y le llama gorrioncillo después de que un tripulante de un helicóptero de salvamento le subiera a bordo. Recuerda su sensación de estar refugiado, a salvo, abrazado al cuerpo de la médica mientras se dormía escuchando la misma palabra, gorrioncillo.

Este es el punto de partida para la narración del relato de Mateo hasta el momento final en el que cuenta, más detalladamente, cómo escucha y ve el helicóptero, cómo pasa de largo y cómo se produce el rescate, hasta recuperar la explicación sobre su apodo. Así describe al tripulante que desciende del helicóptero para salvarle:

MATEO: [...] Lanzaron un cable. Y uno de los tripulantes, con su casco blanco, un traje del color de las guindas, bolsas amarillas y un montón de cosas más, cinturones, arnés, tubos, descendió por él velozmente [...].

Además, en su descripción recuerda que le sonrió, le pidió tranquilidad, le animó y le dio seguridad. Ofreciendo una imagen del tripulante de una persona amable y fuerte en la que poder confiar.

La imagen que se transmite a través del relato de la médica de la ONG es el de una persona cariñosa porque le abraza en cuanto le suben al helicóptero, una persona segura porque le refugia en su pecho apretándole, una persona protectora como si de una madre se tratara al acunarlo y susurrarle el diminutivo de gorrioncillo, y empática cuando llora y se muerde los labios ante la pregunta de Mateo sobre su familia.

Al final, el oyente descubre que el protagonista, actualmente, es médico de una ONG. Mateo es un personaje familiar que ha contado su sufrimiento ante un desastre natural, la pérdida de su familia, de su casa y de su pueblo. Tenemos una imagen formada de él de una persona fuerte y luchadora ante las desavenencias, a lo que se suma, su solidaridad y su colaboración para fomentar la alegría y la libertad en los niños que sufren situaciones parecidas a la suya.

Como apoyo a la labor de los miembros de las ONGs, el autor, Juan José Plans, una vez finalizada la narración del relato y escuchados los créditos de todos los profesionales participantes en el radiodrama, informa al oyente de que el programa está dedicado a todos ellos por intentar que no haya gorriones tristes en ninguna parte del mundo.

5.10.5. Resumen.

El radiodrama *El Gorrión* destaca en diversos aspectos:

- Desde el inicio se presenta la producción, el título, el autor y el protagonista.
- El protagonista es el narrador de la historia. Relata una experiencia vivida por él a la edad de seis años.
- El protagonista sobrevive al desastre.
- Respecto a los elementos del lenguaje radiofónico:
 - La palabra es fundamental en este radiodrama. Es el elemento principal con el que se expresa el protagonista transmitiendo emoción e imágenes con cambios de intensidad y tono.

- La música se usa en un plano de fondo, acompañando el relato del narrador y generando emoción en el oyente.
- Los efectos sonoros tienen una función de ambientación del relato (aullidos del perro, mugir de las vacas, sonido de la lluvia...).
- Los silencios son los silencios naturales de una interpretación pausada. Generan expectación en el oyente.
- Técnicamente es una pieza con sonido estereofónico en donde la escucha de la voz del narrador se realiza por ambos canales en un primer plano, pasa a un segundo plano, manteniéndose de fondo o desapareciendo. Algunos efectos sonoros se escuchan por el canal derecho primero para pasar al izquierdo. El resto de personajes se oyen por un solo canal.
- Es un radiodrama experimental. En la experimentación narrativa destaca el uso del lenguaje literario con abundantes figuras retóricas, el protagonista como narrador de su propio relato y que está basado en situaciones reales que ocurren ante desastres naturales en el mundo. Respecto a la experimentación con los códigos sonoros destacamos la palabra que transmite imágenes anteriores y posteriores a la catástrofe permitiendo al oyente imaginar los cambios del decorado y el modo de interpretación de esa palabra. Observamos una experimentación teatral en el personaje del protagonista que ofrece varias maneras de interpretación: en monólogo o en diálogo.

5.11. Discusión de resultados.

Las características de cada uno de los diez radiodramas experimentales analizados nos permiten, mediante este proceso inductivo (Talens, 1978), definir los modelos de representación característicos de este género radiofónico, objetivo general de nuestra tesis *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*.

- En la década de los 60, los programas analizados están escritos por el mismo autor que también asume la dirección de uno de ellos, los dos radiodramas se crean pensando en la participación de *RNE* en el Premio Italia. En ambos programas, la interpretación de los personajes la realizan los componentes del Cuadro de Actores de *RNE* que existía en la época y que eran profesionales especializados en la interpretación a través del micrófono, la mayoría de ellos con un bagaje importante en el mundo del teatro y en la radio. Ocurre lo mismo con el resto de técnicos y realizadores, profesionales habituales del ente público. Los actantes principales, en ambos radiodramas son dos parejas formadas por varón y hembra: en el caso de *María*, por un varón adulto en el papel de padre y por una mujer en el papel de hija y en *Tragedia negra para voces blancas*, la pareja es un matrimonio tradicional, hombre y mujer, de raza negra. En relación a los protagonistas del relato, sorprende que en los dos casos analizados no hablen, no utilizan palabras y por tanto, no tienen voz humana, son representados a través de efectos sonoros lo que supone experimentar con los elementos del lenguaje radiofónico. No aparece el elemento música y los silencios tienen una función dramática en ambos casos. En *María* hay ausencia casi total de palabra y en *Tragedia negra para voces blancas* hay un uso abundante de la palabra. El final de la historia es trágico en ambos programas, en *María* con la muerte de la protagonista pero con cierta esperanza de pasar a una vida en otro lugar mejor y en *Tragedia negra para voces blancas* con el anuncio de la muerte del protagonista sin ninguna esperanza. En la experimentación narrativa, destaca el escaso uso de la figura del narrador a lo largo del relato. Respecto a la duración, ambos

cumplen con las normas relativas a duración de la categoría de dramático del Premio Italia. El sonido es monofónico.

- En la década de los 70, el sonido es estereofónico en los tres radiodramas experimentales analizados. Los actantes protagonistas son varones, están abocados a la muerte al final del relato y el asunto principal del relato es su imposibilidad de integración social por diversos motivos. Todos los personajes femeninos que aparecen tienen la función de cuidadoras, educadoras y protectoras del protagonista. La estructura narrativa es lineal con principio, desarrollo y final. La experimentación narrativa aparece en el uso del narrador como omnisciente y omnipresente en *José, el hombre música*, el narrador como presentador del tema que el radiodrama va a abordar en *El hombre de Praga* y ausencia de esta figura en *La imagen en el espejo*. La experimentación con los elementos del lenguaje radiofónico radica en el uso de la música como elemento que caracteriza a cada uno de los personajes de *José, el hombre música*, con el uso de pocas palabras, mientras que, en los otros dos programas, la música tiene una función de acompañamiento y en ciertos momentos, una función expresiva. La palabra se utiliza más para expresar emociones y sentimientos de los personajes.

- En la década de los 80, la palabra es el código sonoro que más se utiliza en los tres radiodramas experimentales analizados. Se observa la aparición del efecto sonoro del teléfono en *El contestador*, cuyo contestador automático anexo se convierte en actante no-humano, y en *Usted tiene que aprender inglés ¡ya!*, como modo de establecer, de manera puntual, una comunicación interpersonal. El teléfono será uno de los principales aparatos tecnológicos que pasará a ser elemento habitual e imprescindible en los hogares de la sociedad española de esta década. Mientras *El contestador* es una historia actual inventada con presentaciones escuetas de un narrador, *El juego de las perdices* es un relato basado en hechos reales de una época anterior a la de realización del radiodrama, en el que hay ausencia de narrador y *Usted tiene que aprender inglés ¡ya!* es la dramatización de una situación actual a la elaboración del radiodrama con un narrador omnisciente que se convierte en personaje principal en la última escena. En los primeros dos programas, el final es trágico mientras que en el tercero, a pesar del fracaso del protagonista, hay un halo de esperanza.

- En la década de los 90, se observa un cambio fundamental con el radiodrama *Herederos del Tiempo* cuyo objetivo primordial es solucionar la complejidad de los tiempos narrativos en la sucesión de las acciones que se realiza a través de cambios en el lenguaje oral y el uso de técnicas sonoras con sutiles apariciones del narrador. *El Gorrión* destaca por su especial temática contada, con un lenguaje cargado de recursos literarios, por el protagonista de las acciones que se convierte en narrador de su propia historia. En ambos programas, la música acompaña la intervención del narrador y los efectos especiales cumplen una función de descripción sonora del espacio en el que ocurren las acciones.

Por lo tanto, el radiodrama experimental en España entre 1923 y 2000 es un programa radiofónico único con una duración menor de 60 minutos, creado por encargo para un evento especial y no para su emisión en la parrilla de programación radiofónica.

Los autores del guion literario y radiofónico son escritores literarios de renombre con experiencia radiofónica y los intérpretes, realizadores y demás personal técnico son profesionales de la radio, especializados en cada una de las tareas que realizan en el radiodrama. La estructura de estas piezas experimentales se asemeja a la estructura dramática en secuencias (García Barrientos, 2017) estructuradas principalmente en actos y escenas dentro de cada acto.

La temática es libre. Se abordan asuntos de diversa índole influenciados o no por la época en la que se produce el programa bajo una cuidada realización en la que se tienen en cuenta todos los elementos en juego que son elementos de sentido (Talens, Romera, Tordera y Hernández, 1978), los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos especiales y silencio. Todos los argumentos están pensados para ser representados como ocurre en el teatro. En este caso, para ser representados a través del micrófono como una puesta en escena virtual, imaginada (García Barrientos, 2017) del texto del guion radiofónico.

La intención de experimentar con los elementos del lenguaje radiofónico es lo que diferencia al radiodrama experimental del resto de radiodramas. La experimentación radica en el uso de estos elementos de un modo innovador, con una estética diferente a la habitual para contar, acompañar o expresar las acciones con técnicas renovadoras, con el objetivo de llamar la atención del oyente sobre lo que escucha para hacerle, de algún modo, partícipe de la emisión. Añadimos una experimentación narrativa principalmente en el uso del narrador y sus diferentes tipologías (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1982), en ocasiones ausente y en otras, omnisciente y omnipresente.

El radiodrama experimental es la expresión máxima de la libertad creativa, ya que permite abordar cualquier tema, actual o no, con el uso libre de los códigos sonoros, con libertad narrativa e interpretativa, sin la limitación que imponen códigos como el espacio, el tiempo o lo visual para crear a través del sonido y la imaginación particular de cada oyente, espacios, tiempos e imágenes nuevas.

CAPÍTULO 6 - Entrevistas

En este sexto capítulo, se repasan los temas abordados en las entrevistas en profundidad realizadas a diversos profesionales que han participado en los radiodramas experimentales analizados, en trabajos de referencia con similares características o son estudiosos del medio.

Entrevistas

6.1. RNE y sus profesionales.

RNE se inaugura el 19 de enero de 1937 en el Palacio de Anaya de Salamanca en plena Guerra Civil española. Los dos bandos enfrentados en la contienda explotan el gran poder de propaganda de la radio. Dependiente de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, *RNE* pasa a ser la voz del bando franquista seis meses después y durante años, hasta 1977, las emisoras privadas están obligadas a conectar con la radio pública para emitir sus diarios hablados.

En 1951, *RNE* comienza a producir y emitir radiodramas hasta 1985, año en el que desaparecen de su programación habitual.

Cuando se quitaron los dramáticos, es una cosa curiosa, que no ha quedado registrado para la historia, de hecho la persona que lo llevaba ya no lo puede contar, el Defensor del Oyente de *RNE* que fue una figura que ejerció durante un tiempo. El 80% de las llamadas que recibía eran relacionadas con la vuelta a la radio de la ficción. Eso se ocultó porque no le interesaba a nadie (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Los primeros programas radiodramáticos de *RNE* fueron: *Teatro Invisible*, *Navidad*, *Teatro en el Estudio*, *Esta semana me llamo Cleopatra*, *Siguiendo su destino*, *Otra vez la primavera*, *Eugenia Grandet*, *Quince bajo la luna*, *Los cipreses creen en Dios* o *Amor y Egoísmo*, entre otros registrados sin título. Según los datos recogidos en el Archivo Sonoro de *RNE*, las piezas radioteatrales entre 1951 y 1985 son más de 9.500. Una cifra seguramente superior ya que, en ocasiones, los programas no se archivaban, a lo que hay que añadir que hubo radiodramas grabados y archivados que se perdieron o quedaron olvidados cuando el ente público se trasladó en 1971 desde el Paseo de la Habana en Madrid capital al actual enclave en Prado del Rey en Pozuelo de Alarcón, localidad a las afueras de Madrid.

A finales de 1950 y en la década de los 60, *RNE* sufre cambios estructurales e innovaciones técnicas como la FM y las emisiones estereofónicas. A partir de entonces, es cuando *RNE* comienza a acudir con producciones propias de radiodramas experimentales a concursos radiofónicos de prestigio como el Premio Italia. En 1962, participa por primera vez con el programa titulado *La tarde, la noche y el amanecer*, un poema sinfónico-literario de Rafael Ferrer y José María Tavera y obtiene el galardón italiano en la categoría musical. Al año siguiente, *RNE* envía al certamen de la RAI la obra *María*, escrita y realizada por Leocadio Machado, que queda finalista. La participación, las menciones y sobre todo los premios aportarán prestigio a la radio pública y a sus profesionales además de permitir la venta de guiones radiofónicos a otros países como *Usted tiene que aprender inglés*, "ya" de Concha Barral. Es importante resaltar que, en que la mayoría de los programas enviados a concurso, los profesionales de *RNE* han trabajado en el guion, en las correcciones, en los ensayos, en la interpretación, en la grabación y en la edición dentro de los estudios de la Casa de la Radio de *RNE* pero en horario extra-laboral, con la intención de crear un producto radiofónico más creativo distinto de los estándares de la programación diaria.

Los profesionales de *RNE* que participan en los radiodramas y en los radiodramas experimentales fueron a nivel laboral o bien colaboradores del ente, trabajando de manera

puntual para un programa o para varios programas, o bien trabajadores de plantilla, como los actores Roberto Cruz o Lola Villaespesa, el guionista Federico Volpini o el montador musical Gerardo Menéndez.

RNE es la empresa pública que se encarga de gestionar la radiodifusión nacional en España. Forma parte del ente *RTVE* y actualmente contiene seis emisoras de radio: *Radio Nacional*, *Radio Clásica*, *Radio 3*, *Ràdio 4* (en catalán), *Radio 5* y *Radio Exterior*, que se pueden sintonizar a través de la radio FM, TDT, Internet y aplicaciones para dispositivos móviles.

6.2. Entrevistados¹⁷³.

La entrevista es una de las técnicas de investigación cualitativa que utilizamos en nuestro estudio. Este método nos permite profundizar en las vivencias y experiencias de los profesionales de la radio respecto a los radiodramas y los radiodramas experimentales.

Las entrevistas se han realizado cara a cara, de forma personal e individual, con un guion general de preguntas parcialmente estructuradas que han permitido a los entrevistados expresarse con libertad sobre el objeto de nuestro estudio. Agradecemos a todos ellos su colaboración desinteresada. Las personas entrevistadas son:

- Federico Volpini, autor del radiodrama *Herederos del Tiempo*, guionista radiofónico y director de *Radio 3* (1999-2003).
- José Iges, locutor, guionista radiofónico y experto en arte radiofónico.
- Concha Barral, locutora y guionista, autora del radioteatro *Usted tiene que aprender inglés "ya"*.
- Gerardo Menéndez, montador musical de *RNE*.
- Miguel Ángel Coletto, dirección de programas especiales y promociones de *RNE*.
- Carlos Faraco, locutor y guionista, coautor del dramático *El contestador*.
- Roberto Cruz, actor perteneciente al Cuadro de Actores de *RNE*, actúa en el radiodrama *El Gorrión*.
- Juan José Plans, escritor, guionista radiofónico, autor de *El Gorrión*.
- Eduardo García Matilla, locutor, guionista radiofónico y director de *Radio 3* (1981-1982).
- Lorenzo Díaz, sociólogo, escritor, tertuliano radiofónico y experto en historia de la radio en España.

Los temas de las preguntas abiertas realizadas giran en torno a: los radiodramas en la radio española hasta el año 2000; actores y actrices de *RNE*; situación del radiodrama a principios de ese mismo año; radiodrama experimental en España y la experiencia personal de cada uno de los entrevistados con estos programas; los premios radiofónicos internacionales en general, el Premio Italia en particular y su participación directa o indirecta en este certamen; por último, invitamos a los entrevistados a visionar el futuro de este tipo de género en el panorama de la

¹⁷³ *In memoriam*: Roberto Cruz y Juan José Plans.

radiodifusión española. Las entrevistas son grabadas entre febrero de 2002 y marzo de 2003 en diferentes ubicaciones dependiendo de la disponibilidad de los entrevistados y se transcriben para su estudio (Anexo A). Con todas las respuestas, buscamos opiniones, experiencias y puntos de encuentro o desencuentro en los temas de mayor interés para nuestra tesis.

6.3. Radiodrama en *RNE* hasta el año 2000.

La radio es un medio de comunicación perfecto para contar historias y para hacer compañía. Una de las principales funciones del radioteatro es presentar a través de los micrófonos una historia que entretenga, enganche al oyente y provoque sensaciones.

Hay mucha gente en este país que no podrá tener nunca acceso a estos argumentos si no se los cuentan [...] los argumentos siguen dando formas de vida, un argumento te abre una forma de vida [...] la radio tenía ese valor, contar historias para abrir las posibilidades de vida porque escuchando solo vas a hacer reflexiones que no vas a hacer de otra forma, solo o con alguien comentando (M. A. Coletto, entrevista personal, 17 de abril de 2002).

Este valor de contar historias se encuentra también entre las funciones principales del teatro. Sin embargo, la producción de una historia en un radiodrama es muy rápida y barata respecto a la producción teatral. En el teatro, se necesita tiempo de ensayos con actores y técnicos, decorados, vestuario y maquillaje, además de la promoción publicitaria con cartelería y en prensa, televisión, radio o internet.

En la radio, tú puedes conseguirlo en cinco días, si una persona escribe un guion en dos días, tú puedes montarlo en otros dos, sí que puedes hacer llegar a la gente dramáticamente la actualidad. Puedes hacerlo en un tiempo muy reducido, eso sí, con el costo de los actores. Pero solo se necesitan actores que tengan costumbre de lectura, de lectura dramatizada, pueden hacerlo solamente en dos horas (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002).

Sin embargo, era difícil de mantener una estructura con contrataciones por convocatoria de actores, esto es, contratar al actor para un trabajo puntual que le obliga a trasladarse al lugar de la grabación para la lectura e interpretación del guion. Aproximadamente, un radioteatro costaba en 1978, 300.000 pesetas de entonces lo que serían algo más de 1.800 euros. Para la producción, contaban con seis actores de primera fila, un electo de actores de teatro, actores de radio y otros de renombre -algunos de los actores pertenecían a la plantilla de *RNE* pero otros tenían que ser contratados por convocatoria-, más los profesionales de los ruidos, los *ruideros*, los montadores musicales y los realizadores. A lo que hay que añadir el uso de los estudios durante la grabación. Esto hacía que una hora de dramático resultara cara.

Cuando existía el Cuadro de Actores, había un presupuesto exclusivo, un gran presupuesto porque los costos son muy caros. Medios económicos los hay, a pesar que de *RTVE* arrastra una gran deuda, pero medios económicos hay para hacer, que menos, un teatro radiofónico al mes (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Ese teatro radiofónico al mes de una hora de duración en el 2000 tendría un presupuesto de gastos de producción de 5.000.000 de pesetas, unos 30.000 euros.

En relación al coste de los radiodramas, algunos de los entrevistados responden que habría que analizar respecto a qué son caros porque el fichaje de cualquier estrella de radio resulta mucho más costoso, al igual que un corresponsal o enviado especial a una zona de conflicto o los propios informativos radiofónicos. De todas formas, Concha Barral asegura que: “parte de toda esa producción están seguros de que la ha asumido la televisión y se ha perdido también el valor de la palabra, que es un medio efímero, frente a la imagen” (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002) y “que no existe una concepción de la producción radiofónica dramatizada” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003). Además de los cambios en las estructuras económicas de las empresas radiofónicas del momento.

Si mantenemos esta comparación teatro-radio, los entrevistados coinciden en que la clásica unidad de espacio, tiempo y acción que es más difícil eliminar en el teatro, en la radio no tiene por qué existir.

No hay que plantear el radioteatro como teatro para ciegos, eso es una estupidez. Yo no necesito que el radioteatro me sugiera cosas que no veo, más bien, lo que ocurre en ese caso es que te sugieren mundos que te puedes imaginar (J. Iges, entrevista personal, 17 de febrero de 2002).

Además, el oyente de radio obtiene mucho más placer que el espectador de teatro o de televisión porque no se le impone el aspecto de un personaje, debe crearlo con su imaginación y “eso solo lo puede hacer la radio” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Respecto a los términos que se utilizan para referirse a los radiodramas, varios de los entrevistados consideran que *radioteatro* es un término antiguo que apenas se utilizó durante las épocas de mayor producción radiofónica de dramáticos:

Radioteatro pienso que es obsoleto porque suena a provincia, a provincianismo. El término a utilizar es producción dramática radiofónica. Esos términos en realidad nunca se han empleado. Nosotros de manera corriente y normal decíamos “vamos a hacer un teatro” o “se va a hacer una radionovela” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

A mí me gusta más dramático porque radioteatro me suena como más a una obligación de teatro y quizá para una obra de teatro de verdad pues sí pero me gusta más el concepto de dramático (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

Por una parte, está el radioteatro, todos esos momentos en los que las obras dramáticas se oían por la radio incluso transmitían las funciones por la radio desde los teatros. El radiodrama sería lo que está hecho para la radio. Decir que un radioteatro es una obra para la radio es una mala denominación (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Así mismo, ya hemos aportado la opinión de Federico Volpini respecto al término *radioteatro* en el capítulo dedicado al marco teórico y conceptual. Coincide con el resto de entrevistados en que es un concepto anticuado y propone el uso de sinónimos como: *auditeatro*, *audiodrama*, *audioficción*, *radiodrama*, *radioficción* o *ficción radiofónica*. Sin embargo, el escritor e historiador radiofónico Lorenzo Díaz asegura que: “Radioteatro está muy bien porque iría desde el serial a la obra histórica” (L. Díaz, entrevista personal, 17 de marzo de 2003).

A partir de 1975, los dramáticos en la radio, bien por la feroz competencia con la televisión bien por la falta de rentabilidad empresarial, comienzan a desaparecer de las parrillas de

programación de forma progresiva hasta mediados de la década de los 80. En *RNE*, la última serie importante fue *Raros y Curiosos del Teatro Español* dirigido por Juan Guerrero Zamora en la que participaban entre 30 y 40 actores. Destacamos por la producción de capítulos, el trabajo de Jorge Díaz *Prohibido sonreír, es contagioso* con 75 capítulos grabados y emitidos en 1979 y el radiodrama *Café, copa y sonrisa* escrita por varios autores con 156 capítulos emitidos entre 1979 y 1981.

Calderón en la *SER*, era Calderón y tenía mucho prestigio. Leocadio Machado en *RNE*... y el resto era una sofisticación para demostrar que tú tenías medios, recursos,... pero los propios actores se dedicaban ya al doblaje, a hacer punto en los pasillos [...] El renacer un poco de eso fue con Fernando Delgado (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

En febrero de 1981, nombran director de *Radio 3* al periodista y escritor Fernando Delgado¹⁷⁴ que quiso recuperar los dramáticos.

Hizo locuras. Quedaba todavía un Cuadro de Actores pequeño y penoso y técnicos que sabían por donde iba la historia pero económicamente no lo sostuvieron [...] Eso es una ventaja que ha dejado perder la radio. Es la forma de contarle a la gente una historia porque yo creo que a la gente le gusta todavía que se le cuenten historias de ahí el éxito de los programas que cuentan historias, que te cuenten cuentos (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002).

De esta etapa recogemos títulos como *Narraciones breves para dos voces* de varios autores con 47 capítulos, *Biografías* de Rosa Roma y Rodrigo Rubio con 30 capítulos y *Escritos para la radio* con 24 capítulos de varios autores. Este último programa surge con la idea de que diferentes autores consagrados escriban un ciclo de textos dramáticos para emitir por *RNE*. Solo se realizó un ciclo escrito por la dramaturga Ana Diosdado, autora del dramático experimental *La imagen en el espejo* (1979) enviado al Premio Italia y analizado en nuestra tesis.

Con la llegada a *Radio 3* de Eduardo García Matilla en diciembre de 1981, se plantean unos objetivos de programación definidos en tres conceptos: una radio joven, cultural y de servicio público. *Radio 3* contaría con un apartado para los dramáticos. Destacan títulos como *La gran noche del teatro*, *Teatro Estudio* y *Teatro Independiente*.

En el tema de dramáticos, el planteamiento que se hacía era no hacer grandes dramáticos porque con ese presupuesto no se podía pero sí intentar el tema de dramatización dentro esos conceptos. Hicimos seriales, segmentos dramáticos para incluirlos en los programas... Lo que se trataba era que, en una programación que no podía ser dedicada al drama radiofónico, ni siquiera por los esfuerzos que suponía, sí habituar a la gente a que los textos dramatizados formaran parte de una manera de hacer radio. Hacíamos muchas cosas relacionado con eso, biografías, utilizábamos a los actores que quedaban en *RNE* para que hicieran alguna cosa... (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Varios de los entrevistados recuerdan de esta época, la aportación al radiodrama de *RNE* del escritor y actor Fernando Fernán Gómez con el serial radiofónico *Viaje a ninguna parte*¹⁷⁵. Su

¹⁷⁴ Fernando González Delgado está en el cargo unos meses, es sustituido por el político y diplomático Carlos Robles Piquer y en diciembre de 1981 toma la dirección de *Radio 3*, Eduardo García Matilla. Fernando Delgado será director de *RNE* durante 1982-1986 y 1990-1991.

¹⁷⁵ En el primer capítulo, Carlos Galván, viejo actor que vive en un asilo, comienza a recordar su vida de cómico ambulante. Se puede escuchar este primer capítulo de *Viaje a ninguna parte* en

importancia radica en que, una obra pensada para interpretar y emitir en la radio tendrá transcendencia en otros medios como la televisión y el cine.

Fernando Delgado estimuló a Fernán Gómez para que escribiera una radionovela. Eso fue *El viaje a ninguna parte* primero fue radio y luego película. Estimuló a Francisco Nieva a que escribiera otra radionovela. Autores de teatro que podían hacer radio para lo cual tenían también que aprender a hacer radio porque no es lo mismo que el teatro (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002).

En la década de los 80, empezaban a desaparecer los dramáticos y el cuadro de actores de *RNE* estaba en vías de jubilación. Pero, en esa época, empiezan a volver las radionovelas como *Viaje a ninguna parte* de Fernán Gómez, un serial para *RNE* que luego se lleva a la tele. Es posiblemente uno de los impactos más fuertes que se ha tenido del drama radiofónico convertido en un provocador de una obra que luego ha tenido transcendencia en otros medios. Es raro que una obra generada para la radio tenga luego repercusión en otros medios (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

6.4. Los actores y actrices de RNE.

El primer cuadro escénico de *RNE* está dirigido por José María Gómez Labad en 1943¹⁷⁶, en donde se diferencia laboralmente a locutores y a actores. En esta época, los actores provenían del teatro y su función en la radio era, exclusivamente, la interpretación dramática. En 1945, la dirección recae en el dramaturgo Claudio de la Torre, creador del programa *Teatro Invisible*, en el que se adaptaban obras teatrales clásicas y teatro contemporáneo español y que dura menos de un año en antena. En 1946, es sustituido por el actor Modesto Higuera que junto con Ángel Vilches Criado dirigirán los radioteatros y el Cuadro de Actores de *RNE* hasta la década de los 70¹⁷⁷. Posteriormente, Juan Guerrero Zamora, Leocadio Machado y Domingo Almendros serán también directores.

Había personal fijo de plantilla del cual formaban parte grandes nombres de la escena española, unas 90 o 100 personas en los tiempos dorados de la radiodifusión dramatizada [...] Estábamos con estudios de grabación tres por la mañana y tres por la tarde e incluso se recurría a voces de colaboradores, actores de todo tipo, de la escena española, del doblaje, de televisión, de cine. Por ahí han pasado la flor innata de los actores y actrices de España. Ha sido la emisora que ha reunido a las mejores voces de la escena (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Además de los actores de plantilla de *RNE*, que eran actores de radio, se contrataban a actores de teatro que dominaban el medio radio y figuras destacadas y consagradas del teatro para leer un párrafo, actores que, a veces, no funcionaban en radio porque son medios de

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/archivo-sonoro/viaje-ninguna-parte-capitulo-1-teatro-tiene-veneno/81818/>

¹⁷⁶ Mencionamos que un año antes, en 1942, Antonio Calderón había puesto en marcha el cuadro escénico de la *SER* en *Radio Madrid* con el programa *Teatro del Aire*, si bien Armand Blanch ya había creado un cuadro escénico en *Radio Barcelona* en 1941.

¹⁷⁷ En *RNE* en Cataluña, dirige en Cuadro de Actores Juan Manuel Soriano entre 1949 y 1969 y mantiene en antena, en este tiempo, el programa *Teatro Invisible*. Posteriormente, fueron directores Sergi Schaaff, Lluís Pruneda, José Joaquín Marroquí y Ricardo Palmerola.

expresión distintos: “Vicente Parra y Francisco Rabal, dos grandes de la escena y el cine, se equivocaban mucho en radio” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

La inflexión de la palabra es otra, la intención de la palabra es otra, los actores de teatro necesitaban actuarlo... y eso con un papel en la mano y un atril, le daban golpes al atril [...] En el Cuadro de Actores había unos veintitantos actores fijos, pero se dejó morir por extinción. Quedó gente mayor [...] Recuerdo a Dicenta, que tenía una tímbrica tremenda y una gran personalidad, la fuerza en la voz, el abuelo de Natalia Dicenta (G. Menéndez, entrevista personal, 13 de abril de 2002).

Y es que “un buen actor radiofónico no puede apoyarse con el cuerpo, todo lo tiene que apoyar con la voz, todo, todas las emociones, movimientos, eso no se improvisa” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

El actor Roberto Cruz recuerda con nostalgia sus comienzos como actor de la radio:

Entré en *RNE* en el año 60, auspiciado por mi padre, un reconocido actor Roberto Cruz. Fui llevado de la mano por él a *Radio Juventud* en el año 58. Entonces era la *Cadena Azul de Radiodifusión*, allí se hacían muchos seriales. Pasados dos años, me hicieron una prueba en *RNE*. [...] Aquella prueba fue muy curiosa porque fue una parte del Quijote de la escena de la *Ínsula Barataria*, escrito con pluma en papel cebolla absolutamente transparente. [...] Entonces se trabajaba de 15h a 22:45 h. Había tres estudios que funcionaban por la tarde en los que se hacían trabajos muy entrañables *España Agrícola* hecho por Antonio Quijada y Domingo del Moral, se hacía con Aníbal Arias *Radio Rescate*, se hacían teatros semanales y radionovelas, había mucho trabajo, allí estaban Lola del Pino, Lola Villaespesa... estos como hijos (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Algunos de los actores y actrices de *RNE* han quedado en el olvido porque mientras otras emisoras como la *SER* o *Radio Intercontinental* promocionaban meses antes la emisión de sus seriales o radioteatros con los nombres del elenco de actores participantes, *RNE* no llevaba a cabo esta práctica. Roberto Cruz rememora el trabajo de mujeres como Aurora Vicente, Pilar Quintana, Dolores Bejarano más conocida como Tota Alba y Julita Calleja, entre otras. Y destaca de manera especial el trabajo del actor José María del Río: “sobre él recaían los papeles principales, todos los galanes, independientemente de que él tuviera luego programas como presentador productor” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

La extinción del Cuadro de Actores de *RNE* queda reflejada en uno de los apartados de la Ordenanza Laboral de Trabajo para *RTVE* que se comienza a aplicar a partir del 1 de enero de 1978¹⁷⁸, firmada de mutuo acuerdo por los sindicatos y la dirección del ente público: “el cuadro era a extinguir: por jubilaciones, fallecimientos, retiros voluntarios... y entonces aquellas plazas que iban causando bajas, no se cubrieron y se cumplió lo que la ordenanza decía” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

6.5. Situación del radiodrama en *RNE* a principios del año 2000.

En el año 2000, el radiodrama prácticamente ha desaparecido de las ondas de la radio española. Las emisoras son empresas, incluso *RNE*, y su balance de cuentas debe mejorar. A pesar del posible prestigio que pueda dar al ente la producción de dramáticos, parece

¹⁷⁸ <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-30894>

económicamente inviable un equipo de personas dedicadas a este trabajo. En este momento, se plantea una reconversión laboral importante en *RNE* en donde se establezcan categorías laborales múltiples de forma que un trabajador tenga varias tareas y trabaje por objetivos.

Imagínate un trabajo del tipo de radioteatro en donde necesitas un montador musical muy específico por cuestión dramática, unas ambientaciones concretas y que tenga el concepto, que es una cosa que no se aprende en dos días. Para eso, hacen falta experiencia, conocimientos y tener un criterio formado. Eso significa gente con antigüedad que hay que pagarla... es un producto caro y los tiempos de producción que se están pidiendo aquí, es que el 60% de trabajo en un estudio tiene que traducirse en trabajo real, en aprovechamiento de tiempo de emisión. Una producción dramática no puede estar en ese tiempo, puede estar en el 10 o el 15%, pero a lo mejor nosotros deberíamos ir a calidades altas con tiempo de producción menores, es otro tipo de rentabilidad (M. A. Coletto, entrevista personal, 17 de abril de 2002).

En su día, en las privadas se hacían muchísimos seriales, llegó un momento en que dejó de interesar entre otras razones porque es costoso. Llegaron los seriales de la televisión y desaparecieron en radio. Se creó otro tipo de radio, radio-fórmula con entrevista, música, documento... la tertulia... y dejó de tener cabida el espacio dramático. En *RNE*, se deshizo, se fueron jubilando los actores y ya no se volvió a formar el Cuadro de Actores. Los que quedaron han pasado a otros departamentos (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

A principios del 2000, no quedan realizadores de dramáticos en *RNE*. Una figura que coordinaba y dirigía la grabación del radiodrama. "Un realizador dramático debía saber por lo menos de literatura, con un conocimiento del espacio sonoro y un conocimiento técnico y la capacidad de abstracción para saber si con la voz y la palabra estás contando una historia" (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002). Ni tampoco profesionales expertos en ambientación y efectos especiales. Roberto Cruz asegura que:

Manolo Ruiz Ramos es el último bastión de ambientaciones musicales dramatizadas que hay en la radiodifusión general en España [...] Joaquín Úbeda es el último especialista de efectos especiales, hacía los cascos de caballo bien sobre empedrado o sobre tierra moviendo los cocos. [...] Los fuegos eran envases de papel celo muy estrujados y muy compactados se movían y se sacaba el fuego, hoy todo eso se saca por ordenador (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Sin embargo, desde *Radio 3* de *RNE* el guionista Federico Volpini se mantiene en el empeño de producir dramáticos en las ondas, la mayoría de ellos radiodramas experimentales que tratamos en el siguiente epígrafe.

Estamos teniendo una respuesta muy interesante. Estamos generando una audiencia que a la radio le viene muy bien. Estamos consiguiendo que una parte de la audiencia, que tenía y que rechazó muy de plano la ficción, le esté gustando. El problema es que esto se está haciendo por puro voluntarismo (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Según las aportaciones de los entrevistados, la única serie dramática producida y emitida en ese momento en *RNE* es el trabajo *Historias y Relatos*¹⁷⁹ de Juan José Plans en *Radio 1*. Se trata de historias de terror guiadas por un narrador que incorpora las escenas dramatizadas.

6.6. Radiodrama experimental en España.

Durante las entrevistas, los profesionales de *RNE* recuerdan dramáticos con cierta experimentación que les han sorprendido o en los que ellos mismos han participado de un modo u otro a lo largo de su carrera en las ondas.

Roberto Cruz enaltece la figura de Leocadio Machado, dice que “es el maestro” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003) y rememora un radiodrama experimental titulado *Tribunal de la Historia*, un programa en el que se llevaba a juicio a grandes personajes de la historia. Participaban todos los personajes de un juicio: juez, acusador, abogado defensor, fiscal...

Estaba ambientado en la época. El profesional de efectos especiales y el ambientador musical tenían un papel principal. Leocadio Machado tuvo ese programa con un gran éxito, no solo en Radio Nacional sino también en otras emisoras, en las que ha habido intentos de copiar el formato. Este era uno de los bastiones importantes de Machado (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Se enorgullece también de la realización del radiodrama *Los niños del miedo*, premiado en la categoría de documental radiofónico en el Premio Italia de 1990, y de la realización e interpretación en *El Gorrión*, enviado a la categoría de dramático del mismo certamen en 1999. Un radiodrama experimental en el que se utiliza una grabación en seudoestéreo, técnica aplicada hasta el momento solo en el género música.

La estereofonía no se puede aplicar al medio voz, es exclusivo para la música. Pero en *El Gorrión* está el abuelo con el nieto hablando por un canal y empieza a venir del canal derecho al izquierdo haciendo una traslación adecuada el ganado y se aprecia que ellos están hablando y el ganado va pasado por detrás. Esa es una labor del técnico de sonido que va con el panorámico moviendo el canal de sonido para que pasen al mismo. Quedó aparentemente muy bien. Esto fue una técnica muy innovadora (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Cruz participa también en radiodramas experimentales con guion de Volpini “que se presentan como pilotos y que no se llegan a emitir” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

Concha Barral recuerda como radiodrama experimental su participación en la dramatización radiofónica de la zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente*. Una obra en un solo acto representante del género chico español con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Federico Chueca. El experimento consistió en eliminar la música suprimiendo así el tempo y la eliminación también de los coros, con el objetivo de reivindicar la calidad de los textos de las zarzuelas.

Tuve problemas con los herederos de los libretistas porque no me daban permiso para hacerlo [...] Son posibilidades únicamente de la radio. Y la posibilidad de

¹⁷⁹ Hemos ofrecido más datos de este programa en el epígrafe dedicado a la reinención del radiodrama en la era digital en el Capítulo 3.

llegar a gente con dificultades para entender otro tipo de lenguaje. La pila y el transistor llevaron voces y argumentos a los sitios más recónditos (C. Barral, entrevista personal, 3 de abril de 2002).

Eduardo García Matilla rememora su participación en 1981, en la edición número 33 del Premio Italia, con un programa experimental para la cadena *SER* titulado *Sound Crack. El día que perdimos el silencio* protagonizado por el actor José María Roderó. Una creación de 51 minutos dedicada a la contaminación acústica. La historia gira en torno a la contaminación de la fonosfera, esto es, el mundo de los sonidos que nos rodea. El experimento radica en mostrar el comportamiento extraño del sonido:

La angustia absoluta de que las palabras se queden en el aire, que es molestísimo, que se oiga una explosión y que nadie sepa de dónde viene, o que la frecuencia de gamas sea tan alta que comiencen a romperse los cristales, se rajen las gafas... se trata de una inquietud generada por un comportamiento extraño del sonido. Se desarrolla la angustia progresiva ante la incomunicación por la ansiedad provocada por una vibración constante. Es una metáfora (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Esta idea de la metáfora y la incomunicación se vuelve a plantear en un dramático original de García Matilla y guionizado por Beatriz Pécker y Carlos Faraco, *El contestador*, que se presenta al Premio Italia en 1982 y que hemos analizado textualmente. Los entrevistados recuerdan como dramáticos experimentales pioneros dos programas que hemos considerado imprescindibles de este género: *Pasos* (Calderón A., 1945) y *María* (Machado L., 1963).

Yo creo que un dramático experimental es *María*, con una sola palabra o la agonía de *Pasos*. Es un ejercicio técnico y estético. Es muy difícil que a un oyente, ni de ahora ni antes, con la calidad con la que se escuchaba la radio, le puedas decir que a través de los sonidos puedes hacer la vida de una persona. Eso sí me parece experimental y que pueden salir líneas interesantes para hacer otras cosas (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Pasos y *Don Quijote* son dos piezas teatrales singulares diseñadas por este genio (Antonio Calderón) que tuvieron premios internacionales. Ponen de manifiesto que cuando hay un hombre total que maneja todos los artilugios de la radio, esta se puede convertir en una obra de arte (L. Díaz, entrevista personal, 17 de marzo de 2003).

El locutor y guionista José Iges destaca el papel del dramaturgo y director teatral José Sanchís Sinisterra como alguien de teatro que ha tenido contacto con la radio y que la considera un medio expresivo fundamental para contenidos dramáticos. Recuerda su trabajo de creación y dirección en *Misero Próspero* en la sala Beckett de Barcelona en 1993, una obra basada en *La Tempestad* de William Shakespeare en donde juega con el mundo acústico hasta llevarlo a los extremos.

El radiodrama experimental se puede plantear desde diversos puntos de vista. Por ejemplo, tal y como asegura Federico Volpini, refiriéndose a, por un lado, la iniciativa de *RNE* y *La Casa Encendida* de retransmitir los dramáticos con público, y, por otro lado, la dramatización de dos programas de terror de Juan José Plans en el Teatro Jovellanos de Gijón. Es experimentación “hacer radio con público, que es casi un contrasentido porque la radio es para escucharla uno solo en su casita” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002). En relación a sus trabajos, destaca la experimentación dramática en su obra *Herederos del Tiempo* galardonada con el Premio Italia de dramáticos en 1998.

Lo que tiene de experimental y original es con respecto a la acción dramática [...] es una historia de unos personajes que van hacia atrás en el tiempo día a día mientras que el resto de los personajes van en secuencia normal. Estos personajes se acuestan por la noche y se levantan en la mañana del día anterior. Ellos pueden hablar a la gente de cosas que no han sucedido todavía, vienen del futuro y los demás van hacia el futuro (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Volpini crea con los alumnos del Máster de Radio de *RNE*, este primer capítulo de *Herederos del Tiempo*, obra de la que se tenían previsto 100 capítulos más que nunca se realizaron. Además, pone en marcha un experimento de serial radiofónico con motivo de la celebración en Barcelona de una exposición monográfica sobre *El corazón de las Tinieblas*, en el centenario de su publicación¹⁸⁰.

La experimentación ha estado ligada a la larga trayectoria radiofónica de Juan José Plans en *RNE* y destaca un programa de su primera etapa titulado *Suspense* y una novela dramatizada *Yerba*, en la que a través del monólogo se experimentaba con situaciones surrealistas envueltas en efectos especiales. Durante la entrevista, resalta uno de sus últimos trabajos en *RNE* el programa *Sobrenatural*.

Se está haciendo una labor muy importante para fomentar la literatura porque el programa no es solo dramatizar una obra, es también tratar de la vida del autor, centrarle en su época, tratar de las obras que ha hecho. Dentro de ese nivel, hay que tener en cuenta que es la radio y que hay que hablar para que lo entienda todo el mundo con la dignidad que tiene que tener *RNE* como servicio público. Es la experimentación de una cosa digna. En nuestro programa se respeta lo que han escrito los autores para que sepan como escribieron (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

Igualmente, considera un dramático experimental su guion *El Gorrión*, enviado al Premio Italia en 1999. En donde, se plantea una situación a través de una persona que estuvo o está trabajando en una ONG y recuerda su pasado. Una de las novedades se encuentra en el propio tema: hablar de una ONG en un radiodrama. El guion se escribió con varias posibilidades de interpretación y montaje.

Al escribir me molesté mucho que fuera como un monólogo que tuviera dos formas de presentarse, leyéndolo entero una persona y es válido, porque se pueden hacer diferentes voces o jugando con otras voces para que dé un sentido más real [...] Cuando lo escribí había dos soluciones, dos finales, uno feliz en donde el niño en un momento determinado encuentra a la familia y el otro que es lo que realmente estaba ocurriendo en Colombia (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

6.7. Premios radiofónicos.

Los programas que se envían desde España a la categoría de dramático de los premios radiofónicos son programas especiales, pensados para los certámenes que nada tenían ni tienen que ver con la programación habitual de las emisoras nacionales. Los entrevistados destacan entre todos los certámenes el Premio Italia.

¹⁸⁰ Abordamos ambos trabajos de forma más detallada en el epígrafe dedicado a la reinención del radiodrama en la era digital en el Capítulo 3.

En el dramático, lo que se premia en Italia no es la interpretación magnífica de los actores, que es una cosa per se, ni siquiera la realización, sino una buena idea, unos textos originales, una manera original o novedosa o simplemente una aplicación de técnicas para una cosa distinta o una técnica que recupere alguna forma de hacer interesante. Eso es lo que se premia y eso es perfectamente trasladable (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Casi todos los profesionales entrevistados participantes en algún certamen consideran que el concurso radiofónico con más prestigio del mundo es el Premio Italia: “Era como el Premio Nobel, solo podían ir las personas mayores que supieran mucho de radio” (C. Faraco, entrevista personal, 19 de febrero de 2003) o por lo menos, de Europa: “Se supone que es el premio más prestigioso de Europa en lo que a radio se refiere” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Te da la oportunidad de que se traduzca el guion a varios idiomas, siempre para los que intervienen en él es importante, para la producción, para la emisora también y si se recibe el premio pues es un reconocimiento a la obra bien hecha. Hace años sí se daba más importancia a este tipo de premios (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

Sin embargo, Faraco opina que, aunque es como el Oscar de la radio, el Premio Italia está politizado, predeterminado, algo que no ocurre en otros concursos.

Al Premio Italia no se presenta la idea más original o la idea mejor realizada sino la idea que en ese momento políticamente es más conveniente presentar. Entonces esto limita el panorama inicial de las ideas. Hay otros premios internacionales europeos prácticamente desconocidos pero que tienen convergencia de todos los países de Europa, incluso EE.UU y Canadá, como son el Premio Montecarlo o Mónaco y un premio francés, el Premio Urti. Esos premios están más abiertos, esos no tienen el carisma político-profesional del Premio Italia. Entonces ahí, puedes ir con más libertad, con menos seriedad (C. Faraco, entrevista personal, 19 de febrero de 2003).

Respecto al prestigio del Premio Italia, el historiador radiofónico Lorenzo Díaz, opina que es un premio experimental, de profesionales experimentales, que trabajan en medios experimentales: “El Premio Italia lo tiene una chica o un señor de *Radio 3*, que está bien, pero tiene un ámbito de conocimiento de popularidad escasísimos” (L. Díaz, entrevista personal, 17 de marzo de 2003). Una situación que podría cambiar si se supera el problema del idioma según Volpini, que afirma que “lo que se hace en cada idioma de Europa lo entienden solo en su país y es una barrera insalvable para los demás” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002). Por eso, propone trabajar en la línea de su dramático experimental *El corazón de las Tinieblas*: “Se hace en el lugar de origen, se escribe el guion, se hace el acompañamiento sonoro, se envía a cada lugar de destino y allí se incorpora la voz de cada país. Eso permitiría facilitar la escucha” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

La participación en el Premio Italia obliga a los profesionales de *RNE* a pensar, crear y producir dramáticos diferentes, experimentales aunque solo sea para presentarlos al certamen, sin tener en cuenta a la audiencia.

Lo que creo que se debería dar en el Premio Italia es tratar de dar pasos para que la radio evolucionase tanto en la forma de contar historias como en la utilización de los medios. Ahí hay investigación más que experimentación. La investigación es

a partir de algo que le va a gustar al oyente a diferentes niveles (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Todos los entrevistados que han participado en este certamen internacional lo recuerdan como una experiencia muy positiva.

A mí me ofrecieron que hiciera un guion para el Premio. Un premio que yo conocía desde hace bastantes años y *RNE* había ganado y se presentaba con mucha frecuencia. Era algo de lo que todos estábamos muy pendientes. Yo recuerdo los guiones que hacía Leocadio Machado, que fue con el que yo empecé en *RNE* en el 69 y me gustó la idea (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

La dirección de *RNE* daba mucha importancia a la participación en certámenes como el Premio Italia o el Premio Montecarlo porque “era la representación de la emisora en Europa” (R. Cruz, entrevista personal, 5 de marzo de 2003).

6.8. Visión sobre el futuro del género radiodrama.

En el momento en el que se realizan las entrevistas, en 2002 y 2003, una gran parte de los entrevistados opinan que los programas dramáticos en la radio tuvieron su época y consideran que, teniendo en cuenta la competencia de la radio con otros medios y el fondo comercial de cualquier producto que se emite, además de la poca inversión que se realiza en radio, no se van a producir radiodramas y si se hacen “necesariamente tienen que ser diferentes a los dramáticos del siglo XX” (C. Faraco, entrevista personal, 19 de febrero de 2003).

Los dramáticos que hacía *RNE* son un producto que, hoy en día, no se puede hacer. Son interpretaciones antiguas que fueron importantes en su momento pero de otra época (M. A. Coletto, entrevista personal, 17 de abril de 2002).

Yo creo que ya no es el momento, creo que pudo haberlo, si hubieran seguido esa línea con interés hubieran podido encontrar un camino interesante... [...] La radio va a buscar su hueco en ser una radio muy de target, joven, solo música y deporte (E. García Matilla, entrevista personal, 11 de marzo de 2003).

Son tiempos nuevos. Ahora no tiene mucho sentido, de hecho, los experimentos que se han hecho malos de *Radio Cadena* o *Radio 3* no los escucha nadie. Hay productos mediáticos muy conectados a momentos históricos determinados y el radioteatro y las radionovelas no tienen explicación [...] El público no aceptaría con agrado la vuelta de los seriales. Lo último fue *La saga de los porretas* [...] La radio que hacía Calderón era buena, pero muy cara. Ahora la gente hace radio cara por las mañanas: los magazines. Luego, tira de radio-fórmula que por cuatro duros tienen solucionado todo (L. Díaz, entrevista personal, 17 de marzo de 2003).

Yo no estoy desesperanzado pero todo esto está fuera de la radio que se hace hoy en día [...] Ahora hay otra fórmula, en la radio pasa lo mismo, pero estas islas deberían seguir existiendo. Para ello, hay que ser consciente de que se necesita gente a la que hay que formar y el coste que conlleva esto. Es diferente a los costes de un programa en directo en el que se pincha un disco y se hace una entrevista (J. J. Plans, entrevista personal, 8 de marzo de 2003).

Los tiempos han cambiado y la radio ha cambiado bien porque ha seguido una línea informativa y se ha especializado en contenidos musicales y deportivos, bien porque las empresas radiofónicas no ven beneficios en la producción y emisión de radioteatros o bien por falta de formación y especialización en los profesionales. Ya no se pueden producir los radiodramas tal y cómo se realizaban décadas atrás.

Ante este panorama, varios de los entrevistados proponen ideas interesantes que permitirían producir radiodramas en la radio de hoy y del futuro. Carlos Faraco asegura que se podrían crear y producir si es estos programas fueran “más sencillos, mucho más elementales y más improvisados” (C. Faraco, entrevista personal, 19 de febrero de 2003). Idea con la que coincide Miguel Ángel Coletto: “se podrían hacer dramáticos muy sencillos de producir, muy clásicos en cuanto al contenido” (M. A. Coletto, entrevista personal, 17 de abril de 2002).

Por su parte, Federico Volpini analiza al oyente actual de radio y dice que no suele prestar atención a la ficción y que es un oyente que no está acostumbrado a unos diálogos lentos, que es como se interpretaban antes los radioteatros. Su oído está hecho al sonido del cine, ni siquiera al sonido real, y considera que esto es fundamental tenerlo en cuenta para crear nuevos dramáticos que funcionen a nivel de audiencia.

Para meterle en una ficción tienes que engañarlo, tienes que utilizar una cantidad de recursos de una variante sonora tal que le permitan entrar en la ficción que le propones. No va a entrar de otra manera. Una de las razones por las que los dramáticos se han quedado viejos es porque son muy pobres de sonido. Aún así son estupendos pero se pueden hacer mejor en ese sentido (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002).

Federico Volpini apuesta por un radiodrama guionizado, con sonidos cercanos al sonido del cine, cargado de efectos sonoros que envuelvan al oyente de radio actual y más complejo en su montaje que el propuesto por Carlos Faraco: sencillo e improvisado.

Federico Volpini es uno de los mayores creativos de todos los tiempos. Cuando yo no sabía que iba a trabajar en la radio, escuchaba a Federico hablar por la radio y para mí aquello era el colmo de la invención. Federico es fiel a sí mismo y ha perseverado en los dramáticos. En este asunto, él y yo tenemos una visión diferente de cómo serían los dramáticos del siglo XXI (C. Faraco, entrevista personal, 19 de febrero de 2003).

De la entrevista con Volpini destacamos dos frases relacionadas con la recuperación de la ficción en radio: “Creo que es cuestión de tiempo” y “yo estoy convencido de que a la gente le va a gustar cada vez más” (F. Volpini, entrevista personal, 15 de febrero de 2002). Dos afirmaciones esperanzadoras en el momento de realización de la entrevista que se están haciendo realidad en la radio de hoy con la aparición de los podcast.

CAPÍTULO 7 - Conclusiones

En este capítulo se presentan las principales conclusiones de esta tesis doctoral.

Conclusiones

A continuación, presentamos las principales conclusiones de esta tesis doctoral teniendo en cuenta las hipótesis de partida de nuestra investigación:

- El radiodrama experimental pretende ser la expresión máxima de la libertad creativa ya que permitiría abordar cualquier tema, actual o no, con el uso libre de los códigos sonoros, con libertad narrativa e interpretativa para crear a través del sonido y la imaginación del oyente, espacios, tiempos e imágenes nuevas. No obstante, su escasa difusión, quedando restringidos a los circuitos de festivales, restan impacto público a estas fórmulas narrativas novedosas.

Las principales características de los radiodramas experimentales en España son:

- El radiodrama experimental es un programa radiofónico único con una duración menor de 60 minutos, creado por encargo para un evento especial y no para su emisión en la parrilla de programación radiofónica.
- Se trata de una obra dramática, escrita para ser representada y emitida a través de la radio, que pertenece al género del *radiodrama* y que busca experimentar con los elementos del lenguaje radiofónico, con la intención principal de sorprender al oyente y no dejarle indiferente tras la escucha.
- Los autores del guión literario y radiofónico son escritores de renombre con experiencia radiofónica. Los intérpretes, realizadores y demás personal técnico son profesionales de la radio. Estas piezas experimentales se estructuran principalmente en actos y escenas.
- En cuanto a la temática, se abordan asuntos de diversa índole y distinto grado de actualidad, con una cuidada realización en la que se tienen en cuenta todos los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos especiales y silencio, que se utilizan de un modo innovador.
- Las principales temáticas son el amor paternal, de pareja o hacia el prójimo, la falta de integración social que genera angustia vital, la soledad, la libertad y la integridad moral del ser humano. El enfoque dado a estas temáticas no es muy novedoso y está sujeto a convenciones religiosas, culturales y sociales que contrastan con la vocación experimental del formato, destacando especialmente el conservadurismo con el que se abordan los personajes femeninos.

Desde el punto de vista histórico, en relación a los orígenes del radiodrama, se puede afirmar que:

- La lectura recitada de un texto literario, que conlleva la vocalización e impostación de la voz del locutor-actor, unida a la música de fondo que acompaña la lectura generando sensaciones en el oyente es la prehistoria del radiodrama.
- Las lecturas literarias y los cuentos radiados son los primeros pasos hacia la creación de los radiodramas.

- Los primeros radiodramas experimentales aparecen con la evolución tecnológica de la radio y su desarrollo como nuevo medio de comunicación que conlleva la búsqueda de contenidos para adecuarlos al lenguaje de la radio.
- La intención de experimentar con los elementos del lenguaje radiofónico es lo que diferencia el radiodrama experimental del resto de radiodramas. La experimentación radica en el uso de estos elementos de un modo innovador, con una estética diferente a la habitual para contar, acompañar o expresar las acciones con técnicas innovadoras, con el objetivo de llamar la atención del oyente sobre lo que escucha.
- La innovación formal no va acompañada de innovación temática y de enfoque.

Desde el punto de vista de la historia y evolución del radiodrama en España, se pueden realizar las siguientes consideraciones:

- El radiodrama aparece en la programación en los primeros años de emisión radiofónica, su emisión aumenta progresivamente hasta el comienzo de su década de oro en 1954, para ir poco a poco desapareciendo de las parrillas de programación diaria a partir de 1985.
- Los radiodramas experimentales analizados no se emiten en las parrillas radiofónicas, salvo que resulten ganadores, ya que algunos certámenes obligan a su emisión pública, o que, por causas excepcionales, se decida su emisión.
- Hoy en día, el ente público *RNE*, *Prisa Radio* y otros colectivos de radio por internet continúan elaborando radiodramas experimentales con el objetivo de participar en el Premio Italia y en otros certámenes europeos e internacionales.
- En la actualidad, se observa un ligero aumento del interés por recuperar la ficción radiofónica gracias a las nuevas tecnologías y el uso generalizado de internet, así como, a la escucha selectiva de radio a través de los archivos multimedia llamados *podcasts*.

CAPÍTULO 8 - Futuras líneas de investigación

Futuras líneas de investigación

El resurgimiento de los radiodramas en el panorama radiofónico actual, la atracción generada en nuevos -y antiguos- oyentes de radio a través principalmente del podcast y los nuevos modos de producción, difusión y recepción de productos radiofónicos, han despertado el interés de los grupos de comunicación por recuperar y aumentar la producción de radiodramas como forma de generar ingresos a través de patrocinios, suscripciones e insertos publicitarios. Ante el avance de las nuevas tecnologías surgen líneas de investigación relacionadas con la radio, el radiodrama y el radiodrama experimental en España.

En este sentido se plantean las siguientes:

- Radiodrama experimental y nuevas narrativas radiofónicas. Análisis del potencial de formatos como el podcast, tipo de contenidos, consumo de los mismos, aspectos publicitarios y comerciales, etc.
- Análisis comparativo de los radiodramas experimentales del ente público *RNE* con los radiodramas experimentales de otras emisoras públicas europeas.
- Análisis comparativo de una selección de radiodramas dirigidos al gran público y de una selección de radiodramas experimentales, desde el punto de vista de la estructura del relato, los elementos de puesta en escena, las temáticas, el enfoque, etc.
- Análisis histórico del género dramático en la radio española.

CAPÍTULO 9 - Fuentes

Fuentes

9.1. Bibliográficas: libros, capítulos de libros, tesis, artículos científicos, aportaciones a congresos.

Abela, J. A. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido : Una revisión actualizada* . Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Aguilera, M. y Arquero Blanco, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: El reto de RNE. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17 (1), pp. 117-146. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/54404>

Álvarez, J. T. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España: Periodismo, imagen y publicidad*. Barcelona: Ariel.

Arias García, E. (2014). *Análisis de las características narrativas de la serie radiofónica "taxi key"*. (Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca). Recuperado de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/279384>

Archer, G. L. (1938). *History of radio to 1926*. New York: The American Historical Society, Inc.

Ariza, J. A. (2004). *La guerra de los mundos: El radiodrama que aterrorizó a un país*. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, pp. 58-65.

Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Balsebre, A. (1999). *En el aire. 75 años de radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas.

Balsebre, A. (2000). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.

Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España: 1874-1939*. Madrid: Cátedra.

Barea Monge, P. (1987). *La estirpe de sautier. Radionovela en España 1924 – 1964*. (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco UPV/EHU).

Barea Monge, P. (1988). El teatro como espejo del ecosistema tecnológico. *Cuadernos El Público*, 37, pp. 39-45.

Barea Monge, P. (1988). Los primeros pasos del teatro radiofónico español. *Cuadernos El Público*, 37, pp. 47-58.

Barea Monge, P. (1994). *La estirpe de sautier: La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: El País.

Barea Monge, P. (2000). *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro: Teatro-radio-teatro, ida y vuelta*. Bilbao: UPV/EHU.

Barea Monge, P. (2002). 70 años de *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 7(12), pp. 151-171

- Barea Monge, P. (2004). Dramaturgos del aire. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, pp. 54-57.
- Barea Monge, P. (2004). El radioteatro. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, pp. 39-41.
- Barea Monge, P. (2004). Radioteatro y experimento en España. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, pp. 72-75.
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. New York: Free Press.
- Bogdanovich, P. y Welles, O. (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo.
- Borrás, T. (1931). *Tam Tam*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Borrás, T. (1931). *Todos los ruidos de aquel día*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Calderón, A. (1977). *La radio como medio de creación y de expresión*. Sesión de trabajo presentada en Recontres de Tenerife 1976: III Semana Internacional de Estudios de la Radio. Puerto De La Cruz (Tenerife), pp. 28-73.
- Carrera, P. (2016). *Nosotros y los medios: Prolegómenos para una teoría de la comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El relato documental: efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra.
- Cea D'Ancona, M. A. (1996). *Metodología cuantitativa: Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Cebrián Herreros, M. (2008). *La radio en internet: De la ciberradio a las redes sociales y la radio móvil*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cebrián Herreros, M. (2009). Expansión de la ciberradio. *Enlac@: Revista Venezolana De Información, Tecnología Y Conocimiento*, 6(1), 11-24.
- Cruz Seoane, M. (1996). Los grandes diarios (1880-1936): Empresas y público. *Comunicación Y Estudios Universitarios*, 6, pp. 47-57.
- Cusy, P. y Germinet, G. (1926). *Théâtre radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*. París: Reims.
- Díaz, L. (1997). *La radio en España: 1923-1997*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eck, H. (1990). Á la recherche d' un art radiophonique. *La vie culturelle sous Vichy*. París: Complexe.
- Fiske, M., Kendall, P. L. y Merton, R. K. (1998). Propósitos y criterios de la entrevista focalizada (Traducción de Consuelo del Val y Javier Callejo). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 1, pp. 215-227.
- Franquet, R. y Marti, J. M. (1985). *La radio de la telegrafía sin hilos a los satélites: (Cronología 1780-1984)*. Barcelona: Mitre.

- García Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- García Vázquez, J. M. (2002). *El radioteatro. La transposición radiofónica del teatro de Álvaro Cunqueiro*. (Tesis doctoral, Universidad de A Coruña). Recuperado de <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=276666>
- Garitaonandia Garnacho, C. (1988). *La radio en España (1923-1939): De altavoz musical a arma de propaganda*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Ginzo, J. y Rogríguez Olivares, L. (2004). *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*. Madrid: Temas de hoy.
- Gómez Santos, M. (1969). *12 hombres de letras*. Madrid: Editora Nacional.
- González Conde, M. J. (2001). *Comunicación radiofónica: De la radio a la universidad*. Madrid: Universitas.
- Gray, R. J. (2006). *French Radio Drama from the interwar to the postwar period (1922-1973)*. (Tesis doctoral, The University of Texas at Austin). Recuperado de <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2495>
- Guarinos, V. (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos: Revisión de conceptos y propuesta de una nueva tipología*. Sevilla: Editorial Mad.
- Gubern, R. (1988). Nota sobre el radioteatro a la sombra de Orson Welles. *Cuadernos El Público*, 37, pp. 9-13.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2004). *Teatro, radio y nuevas tecnologías (adaptaciones teatrales y premios de teatro "ojo crítico" de 1990 a 2003)*. Comunicación presentada en XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, pp. 43-57.
- Herrero Curiel, E. (2014). *Del 11M al 15M*. Madrid: UOC.
- Higham, C. (1986). *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Huwiler, E. (2005). Storytelling by sound: A theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3 (1), pp. 45-49. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/249918851_Storytelling_by_Sound_A_Theoretical_Frame_for_Radio_Drama_Analysis
- Iges Lebracon, J. (1997). *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=167954>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kafka, F. (2011). *La metamorfosis*. Barcelona: Diario El Público.
- Kagelmann, H. J. y Wenninger, G. (1986). *Psicología de los medios de comunicación: Manual de conceptos básicos*. Barcelona: Herder.

- Keating, M. y Della Porta, D. (2013). *Enfoques y metodologías de las Ciencias Sociales: Una perspectiva pluralista*. Madrid: Akal.
- Kieve, R. S. (1945). *El arte radiofónico*. Madrid: Edics. y Publies. Españolas.
- Koch, H. (2002). *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lewis, P. M. y Booth, J. (1992). *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona: Paidós.
- Linares de Palomar, R. y Neira Borrajo, E. (2017). Serial, el programa radiofónico que resucitó el podcasting. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17 (1), pp. 73-82. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53356>
- Lozano, J. C., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, J. C. (1994). Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de los mensajes comunicacionales. *Investigar La Comunicación*, 1360, pp. 135-157.
- Martí, J. M. (1990). *Modelos de programación radiofónica*. Barcelona: Feedback Ediciones.
- Martínez Albertos, J. L. (1983). *Curso general de redacción periodística : Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez-Costa, M. d. P. y Díez Unzueta, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio: Introducción a la narrativa radiofónica*. Pamplona: Eunsu.
- Méadel, C. (1992). Mare-moto. une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924). *Réseaux*, 52, pp. 75-94. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1992_num_10_52_2843
- Merayo Pérez, A. (2001). *La magia radiofónica de las palabras: Aproximación a la lingüística en el mensaje de la radio*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Moles, A. A., Zeltmann, C. y Alouche, F. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Moreno Cazalla, L. (2017). Podium podcast, cuando el podcasting tiene acento español. *Revista de Ciencias Sociales e Investigación Social*, 18, pp. 334-364.
- Munsó Cabús, J. (1988). *Escrito en el aire: 50 años Radio Nacional de España*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores Ente Público RTVE.
- Munsó Cabús, J. (1988). *50 años. Radio Nacional de España. Escrito en el aire*. Madrid: Radio Televisión Española.
- Novalbos, L. (1998). Los efectos de La guerra de los mundos en la audiencia. Factores desencadenantes del "pánico radiofónico". *Semiosfera*, 8, pp. 119-137. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7995>

- Ortiz Sobrino, M. A. y Volpini Siso, F. (2017). Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17 (1), pp. 13-36. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53496>
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento ; seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos* (7ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Pueo, J. C. (2016). *Como un motor de avión: Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid: Verbum.
- Riffe, D., Aust, C. y Lacy, S. (1993). The effectiveness of random, consecutive day and constructed week sampling in newspaper content analysis. *Journalism Quarterly*, 70, pp. 133-139. Recuperado de doi:10.1177/107769909307000115
- Rimbaud, E. (1985). *Orson Welles: El espectáculo sin límites*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- Río Pereda, P. d. (1996). *Psicología de los medios de comunicación: Hacia el diseño sociocultural en comunicación audiovisual*. Madrid: Síntesis.
- Rodero Antón, E. (2005). Recuperar la creatividad radiofónica: Razones para apostar por la radio de ficción. *Anàlisi*, 32, pp. 133-146. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28126714_Recuperar_la_creatividad_radio_fonica_razones_para_apostar_por_la_radio_de_ficcion
- Rodero Antón, E. y Pérez, X. S. (2010). *Ficción radiofónica: Cómo contar una historia en la radio*. Madrid: Instituto RTVE.
- Rodero Antón, E. (2016). Influence of speech rate and information density on recognition: The moderate dynamic mechanism. *Media Psychology*, 19, pp. 224-242. Recuperado de doi:10.1080/15213269.2014.1002942
- Rodríguez Pallares, M. (2017). Reutilización de la ficción sonora en la cadena SER. El caso de pódium podcast. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17 (1), 83-98. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/53445>
- Ruiz Olabuenaga, J. I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa* (3ª ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sánchez Cardona, L. M. (2007). *Samuel Beckett y el arte radiofónico*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=182324>
- Sánchez-Tabernero, A. (1989). *El Correo Español-El pueblo vasco y su entorno informativo (1910-1985)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sellas Güell, T. (2012). Repositorios sonoros y recomendación de contenidos: El caso iVoox. *El profesional de la información*, 21(2), pp. 206-209. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/EPI/article/view/epi.2012.mar.13>
- Talens, J. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico: (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.

- Tordera Sáez, A. (2004). *Una vieja / nueva tecnología. El escenario radiofónico*. Comunicación presentada en XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, pp. 143-157.
- Urrutia Gómez, J. (2004). Radio, literatura y teatro: (Algunas notas). *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, pp. 38-51.
- Ventín Pereira, J. A. (1998). *Jardiel Poncela. Juglares radiofónicos del siglo XX*. Madrid: IUCR.
- Ventín Sánchez, G. S. (2009). *Máscaras en el aire: El teatro radiofónico como lenguaje de un medio*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/9577/>
- Vidales, N. L. y Peñafiel, C. (2000). *La tecnología en radio: Principios básicos, desarrollo y revolución digital*. Bilbao: Universidad del País Vasco UPV/EHU.

9.2. Hemerográficas: artículos en prensa, artículos en revistas especializadas y webgrafía.

- B., M. (23 septiembre, 1931). Teatro. *El Sol*, p. 2. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000457653&search=&lang=es>
- B., M. (23 julio, 1932). Nuevas orientaciones. Literatura radiofónica. *Ondas*, VIII (368), p. 6. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003604051&search=&lang=es>
- C., F. (5 octubre, 1998). RNE obtiene el Premio Italia de ficción con *Herederos del Tiempo*. *El Mundo*, p. 57.
- Delfy. (20 diciembre, 1925). Figuras de la radiotelefonía. Hablando con el actor Montenegro. *T.S.H.*, II (LXXXIII), p. 21.
- Deharme, P. (23 septiembre, 1928). Doce reglas para crear un arte radiofónico. *Ondas*, IV (171), p. 3.
- Delgado, F. (4 julio, 2009). Leocadio Machado, toda una vida para la radio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/07/04/necrologicas/1246658401_850215.html
- Detroit News*. (31 agosto, 1920). Radio operators! Attention! *Detroit News*, p. 1. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_News_Radiophone_to_Give_Vote_Results_-_31AUG1920.jpg
- Díez Canedo, E. (26 abril, 1931). Teatro y radiodifusión. *El Sol*, p. 2. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000447182&search=&lang=es>
- EFE, Agencia. (25 agosto, 1988). RTVE no consigue galardón alguno en el Premio Italia. *Ya*, p. 46.
- El País*. (27 septiembre, 1987). Un trabajo de RNE obtiene el Premio Italia de radiodifusión. *El País*, p. 78. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/09/27/radiotv/559692005_850215.html
- El País*. (30 septiembre, 1991). Un programa de *Radio Nacional* consigue el premio especial Italia. *El País*, p. 51.

- El Sol*. (8 noviembre, 1927). Sección T.S.H. *El Sol*, p. 4. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000360518&search=&lang=es>
- El Sol*. (8 noviembre, 1928). Sección T.S.H. *El Sol*, p. 6. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000383777&search=&lang=es>
- El Sol*. (24 abril, 1931). Sección T.S.H. *El Sol*, p. 4. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000447012&search=&lang=es>
- G. F. (19 febrero, 1928). La literatura y la radio. *Ondas*, IV (140), p. 5.
- G. F. (19 febrero, 1928). El teatro radiofónico. Los personajes. *Ondas*, IV (140), p. 18.
- García Iniesta, C. (23 noviembre, 1924). El teatro y la radiodifusión. *T.S.H.*, I (XXVII), p. 1.
- Ginestal, F. (9 febrero, 1929). El teatro radiofónico: En París se estrena con éxito *El Expreso* 175. *Ondas*, V (191), pp. 26-27.
- Jardiel Poncela, E. (1 mayo, 1926). Sainetes para radiar. Maximo el de la radio. *T.S.H.*, III (CII), pp. 22-23.
- La voz de Galicia*. (27 febrero, 2002). Una tesis doctoral destaca a Cunqueiro como el único autor que adaptó el teatro a la radio. *La voz de Galicia*. Recuperado de https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2002/02/27/tesis-doctoral-destaca-cunqueiro-unico-autor-adapto-teatro-radio/0003_983029.htm
- Lawendel, A. (18 enero, 2007). Radiopassioni: I 70 anni della radio nazionale spagnola [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://radiolawendel.blogspot.com.es/2007/01/i-70-anni-della-radio-nazionale.html>
- Machado, C. (2009). Un lagunero en las entrañas del Cristo [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.rtve4150.com/phpbb2/viewtopic.php?t=74508>
- Martín Becerra, A. (10 junio, 1928). Teatro del sonido. *Ondas*, IV (156), pp. 8-9.
- Micrófono. (16 noviembre, 1924). Inauguración de la EAJ 2. *T.S.H.*, I (XXVII), p. 21.
- Nieto, M. (21 septiembre, 1990). Un programa de RNE sobre Montse Sierra consigue el Premio Italia 1990. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1990/09/21/radiotv/653868008_850215.html
- Ondas*. (16 junio, 1925) Algunos testimonios. *Ondas*, I (1), pp. 27-28. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003567864&search=&lang=es>
- Ondas*. (4 octubre, 1925). Greguerías radiotelefónicas. *Ondas*, I (16), p. 26. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003569616&search=&lang=es>
- Ondas*. (18 octubre, 1925). Fallo del concurso de radiosainetes. *Ondas*, I (18), p. 23. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003569851&search=&lang=es>
- Ondas*. (26 julio, 1925). Ondas. Nuestros concursos. Concurso de radiosainetes. *Ondas*, I (6), p. 29. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003568457&search=&lang=es>

- Ondas*. (10 enero, 1926). El teatro radiofónico. *Ondas*, II (30), p. 28. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003571369&search=&lang=es>
- Ondas*. (31 enero, 1926). La novela radiada. *Ondas*, II (33), p. 25. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003571734&search=&lang=es>
- Ondas*. (12 junio, 1927). La escenografía y la radio. *Ondas*, III (104), p. 3. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003580958&search=&lang=es>
- Ondas*. (21 agosto, 1927). Un teatro radiofónico. *Ondas*, III (114), p. 1. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003582174&search=&lang=es>
- Ondas*. (19 febrero, 1928). Fragmento de la parrilla de programación radiofónica de *Unión Radio* del sábado, 25 de febrero de 1928. *Ondas*, IV (140), p. 23.
- Ondas*. (26 febrero, 1928). Fragmento de la parrilla de programación radiofónica EAJ 1 del martes, 28 de febrero de 1928. *Ondas*, IV (141), p. 13.
- Ondas*. (12 enero, 1929). Crónica de Alemania: Teatro y radiodifusión. *Ondas*, V (187), p. 27. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003584213&search=&lang=es>
- Ondas*. (10 mayo, 1930). Macbeth, por la radio. *Ondas*, V (256), p. 3. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003592642&search=&lang=es>
- Ortega, R. (31 octubre, 1925). Literatura para radiar. *T.S.H.*, II (LXXVI), p. 21.
- Parville, G. (3 abril, 1927). Crónica de París: El teatro del porvenir. *Ondas*, III (94), p. 27. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003579775&search=&lang=es>
- Pascua, V. d. I. (8 junio, 1929). Al margen de un congreso: El teatro y la radio. *Ondas*, V (208), pp. 3-4. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003586606&search=&lang=es>
- Peeters, W. (julio, 1924). La radiodifusión en Holanda. *Tele-Radio*, II (9), p. 36.
- Pistolesi, A. (21 septiembre, 1998). La RAI concede a *Radio Nacional* el Prix Italia. *ABC*, p. 137. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1998/09/21/137.html>
- Prado, F. (17 mayo, 1925). Aires de fuera. *T.S.H.*, II (LII), p. 1.
- Prado, F. (20 marzo, 1926). El problema de las emisiones. La oposición de la Sociedad de Autores. *T.S.H.*, III (XCVI), p. 2.
- Radio*. (8 noviembre, 1924). Editorial. *Radio*, I (1), p. 16.
- Radio*. (8 noviembre, 1924). Radio programas. *Radio*, I (1), sin paginar.
- Radio*. (29 noviembre, 1924). Radio programas. *Radio*, I (4), sin paginar.
- Radio*. (16 mayo, 1925). Radio programas. *Radio Club de Vizcaya* (Bilbao). *Radio*, II (27), sin paginar.

- Radio*. (16 Mayo, 1925). Radio programas. *Radio Madrid*. *Radio*, II (27), sin paginar.
- Radio Barcelona*. (6 diciembre, 1924). Una red internacional de radiotelefonía. *Radio Barcelona*, II (16), p. 4.
- Radio Barcelona*. (6 diciembre, 1924). El teatro y la radiotelefonía. *Radio Barcelona*, II (16), p. 1.
- Radio Barcelona*. (20 diciembre, 1924). Diálogo cogido al vuelo. *Radio Barcelona*, II (18), p. 7.
- Radio Barcelona*. (20 diciembre, 1924). Programa de las emisiones de esta semana. *Radio Barcelona*, II (18), p. 14.
- Radio Barcelona*. (27 diciembre 1924). Radiotelegrafistas del vapor Priscilla. *Radio Barcelona*, II (19), p. 30.
- Radio Barcelona*. (3 enero, 1925). El año nuevo. *Radio Barcelona*, III (20), p. 8.
- Radio Barcelona*. (7 febrero, 1925). Autores y empresarios en favor del progreso y de la cultura popular. *Radio Barcelona*, III (25), p. 2.
- Radio Sport*. (septiembre, 1924). América. *Radio Sport*, II (9), p. 40.
- Radio Sport*. (octubre, 1924). Noticias. *Radio Sport*, II, (10), p. 37.
- Radio Sport*. (octubre, 1924). Fotografías de radioaficionados españoles escuchando la radio. *Radio Sport*, II (10), pp. 39-40.
- Radio Sport*. (noviembre, 1924). Sección de Noticias. *Radio Sport*, II (11), p. 38.
- Radio Sport*. (febrero, 1925). Página infantil. Fotografía de niños y niñas escuchando la radio. *Radio Sport*, III (2), entre pp. 16-17.
- Radio Sport*. (31 octubre, 1925). Inauguración de *Radio - Tolouse*. *Radio Sport*, III (10), p. 36.
- Radio Sport*. (1 noviembre, 1925). La radio en China. *Radio Sport*, III (11), pp. 7-8.
- Raurich, S. (3 enero, 1925). Crítica de las emisiones. *Radio Barcelona*, III (20), p. 8.
- Raurich, S. (28 marzo, 1925). El radio-teatro de *EAJ 1*. *Radio Barcelona*, III (32), p. 9.
- Raurich, S. (junio, 1925). La radio en Barcelona. *Radio Sport*, III (6), p. 42.
- Raurich, S. (2 agosto, 1925). La difusión dramática. *Ondas*, I (7), p. 7. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003568561&search=&lang=es>
- Rice, M. (nov-dic, 1923). Radiodrama. *Radio Sport*, I, (5-6), pp. 25-26.
- Rice, M. (marzo-abril, 1924). Radiodrama. *Radiosola*, II (7), pp. 7-8.
- Romero Cuesta, J. (25 enero, 1925). Radiodifusión poética. La iniciativa de Montero Alonso. *T.S.H.*, II (XXXVI), p. 22.
- Sintonía*. (1 junio, 1947). Teatro radiofónico. *Sintonía*, I (1), p. 24.
- Sintonía*. (1 diciembre, 1947). Emisoras españolas. Radio Madrid y su radio-teatro. *Sintonía*, I (13), p. 13.

- Sintonía*. (1 diciembre, 1947). Reclamo publicitario. *Sintonía*, I (13), p. 13.
- Sintonía*. (16 mayo, 1950). Programas populares de la *SER*. Así se cierra todos los sábados *Cabalgata fin de semana*. *Sintonía*, IV (72), p. 7.
- T.S.H.* (25 mayo, 1924). Programa para... *T.S.H.*, I (I), p. 4.
- T.S.H.* (20 julio, 1924). La primera radiación teatral. *T.S.H.*, I (IX), p. 1.
- T.S.H.* (12 octubre, 1924). La radio en España. Emisiones infantiles. *T.S.H.*, I (XXI), p. 4.
- T.S.H.* (15 marzo, 1925). El teatro radiado. La radio en España. *T.S.H.*, II (XLI), p. 21.
- T.S.H.* (10 mayo, 1925). La radio en España. *T.S.H.*, II (LI), p. 22.
- T.S.H.* (7 junio, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LV), p. 10.
- T.S.H.* (28 junio, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LVIII), p. 16.
- T.S.H.* (12 julio, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LX), p. 6.
- T.S.H.* (30 agosto, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXVII), p. 16.
- T.S.H.* (18 octubre, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXXIV), p. 16.
- T.S.H.* (25 octubre, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXXV), p. 16.
- T.S.H.* (15 noviembre, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXXVIII), p. 19.
- T.S.H.* (29 noviembre, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXXX), p. 6.
- T.S.H.* (20 diciembre, 1925). Fotografía de Manuel Montenegro. *T.S.H.*, II (LXXXIII), p. 21.
- T.S.H.* (27 diciembre, 1925). Programa para... *T.S.H.*, II (LXXXIV), p. 6.
- T.S.H.* (10 enero, 1926). La radio en España. Concurso radiado. *T.S.H.*, III (LXXXVII), p. 20.
- T.S.H.* (17 enero, 1926). Greguerías sinhilistas. *T.S.H.*, III (LXXXIX), p. 3.
- T.S.H.* (31 enero, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (XC), p. 20.
- T.S.H.* (21 febrero, 1926). La radio en España. Muerte de un precursor en la obra radiodifusora. *T.S.H.*, III (XCII), p. 20.
- T.S.H.* (14 marzo, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (XCV), p. 10.
- T.S.H.* (28 marzo, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (XCVII), p. 11.
- T.S.H.* (4 abril, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (XCVIII), p. 11.
- T.S.H.* (23 mayo, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (CV), p. 14.
- T.S.H.* (30 mayo, 1926). Anuncio. *T.S.H.*, III (CVI), p. 32.
- T.S.H.* (20 junio, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (CXI), p. 12.
- T.S.H.* (15 agosto, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (CXVII), p. 14.
- T.S.H.* (15 agosto, 1926). Programa para... *T.S.H.*, III (CXVII), p. 5.

Tele-Radio. (1 noviembre, 1923). La ópera del Real. *Tele-Radio*, 5, p. 12.

Tele-Radio. (abril, 1924). Una protesta. *Tele-Radio*, 6, pp. 33-34.

Un crítico de la corte. (19 agosto, 1928) Transmisiones múltiples. *Ondas*, IV (166), p. 6.

Ungría, E. (21 septiembre, 1924). El desarrollo del *broadcasting* en Inglaterra. *T.S.H.*, I (XVIII), p. 1.

Vargas, N. (20 marzo, 1927). El teatro y la radio. *Ondas*, III (92), p. 25. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003579542&search=&lang=es>

Volpini, F. (septiembre, 2017). ¿Qué es el radioteatro? *Revista M21*, 7, pp. 2-3.

9.3. Audiográficas.

Alcalde, A. (1992). *Documentos 1*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: *Radio 1 - RNE*.

Barral, C. (1989). *Usted tiene que aprender inglés "ya"*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Diego López, L. d. (1984). *El juego de las perdices*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Díez, A. (1978). *Testigo directo*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Diosdado, A. (1979). *La imagen en el espejo*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Farias, J. (1975). *El hombre de Praga*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Machado, L. (1963). *María*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Machado, L. (1969). *Tragedia negra para voces blancas*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Medina, A. (1975). *José, el hombre música*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Pécker, B. y Faraco, C. (1982). *El contestador*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Plans, J. J. (1999). *El Gorrión*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

RNE. (1972). *Entrevista*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

RNE. (1973). *Programa especial sobre el cincuentenario del nacimiento de la radio española*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

RNE. (1990). *El ojo crítico*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: *Radio 1 - RNE*.

Volpini, F. (1998). *Herederos del tiempo*. En Archivo Sonoro de RNE. Madrid: RNE.

Welles, O. (1938). *La guerra de los mundos*. En *La guerra de los mundos* [CD]. Norteamérica: *Columbia Broadcasting System (CBS)*.

9.4. Videográficas.

Almodóvar, P. (Director). (1991). *Tacones lejanos*. [Película]. España: El Deseo.

Pamplona, C. (Director). (1957). *Pasos de angustia*. [Película]. España: Valencia Films y Rábida Films.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Ejemplo de dos semanas compuestas por año	39
Tabla 2. Muestra de Radiodramas Experimentales	41
Tabla 3. Tipos de discurso y géneros radiofónicos de Merayo Pérez	49
Tabla 4. Clasificación de géneros de ficción de Guarinos (1999).....	50
Tabla 5. Clasificación de géneros de ficción de Roderio y Soengas (2010)	51
Tabla 6. Categorías Premio Italia en 1997, 2001 y 2016.....	104
Tabla 7. Porcentajes respecto al total de cada etapa, del tipo de unidades de registro en cada periodo histórico (1924-1987)	134
Tabla 8. Número, porcentaje y tipo de unidades de registro muestreadas durante todo el periodo histórico, clasificados por día de la semana. Datos globales de la muestra (1924-1987)	134
Tabla 9. Etapas históricas, intervalos de Confianza (IC), media muestral (\bar{X}), desviación típica (σ) y varianza (σ^2). Datos por periodo histórico con un error ALFA del 5 %.....	141
Tabla 10. Estimación de la duración media de los radiodramas en cada etapa histórica (Intervalo de confianza al 95% según datos de la muestra)	142
Tabla 11. Periodos históricos a analizar.....	143

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Evolución penetración oyentes de radio (1997-2017).....	18
Figura 2. Nota de prensa <i>Radio 3</i>	18
Figura 3. Cintas magnetofónicas de <i>La saga de los porretas</i>	20
Figura 4. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>Radio Sport</i>	28
Figura 5. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>Tele-Radio</i>	29
Figura 6. Portada del nº 102 de la revista radiofónica <i>Radio Ciencia Popular</i>	29
Figura 7. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>Radiosola</i>	29
Figura 8. Portada del nº 13 de la revista radiofónica <i>Radio Barcelona</i>	29
Figura 9. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>Radio</i>	30
Figura 10. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>T.S.H.</i>	30
Figura 11. Portada del nº 1 de la revista radiofónica <i>Ondas</i>	31
Figura 12. Portada del nº 8 de la revista radiofónica <i>Radio Catalana</i>	31
Figura 13. Primera portada de <i>El Sol</i>	37
Figura 14. Primera portada de <i>El Correo Español-El Pueblo Vasco</i>	37
Figura 15. Primera portada de <i>El País</i>	37
Figura 16. Muestreo no probabilístico de dos semanas compuestas al año con incrementos de 22 días. Ejemplo del año 1925.....	38
Figura 17. Radiotelegrafistas del vapor Priscilla.....	54
Figura 18. Publicidad de la inauguración de la emisora pública <i>8MK</i>	55
Figura 19. Fragmento inicial del guion original de <i>Marémoto</i>	61
Figura 20. Fragmento del guion original de <i>Marémoto</i>	63
Figura 21. Sección <i>La radio</i> en España.....	66
Figura 22 y Figura 23. Radioaficionados españoles escuchando la radio.....	72
Figura 24 y Figura 25. Niños y niñas escuchando la radio.....	75
Figura 26. Fotografía de los actores y autores de <i>El Chiquillo</i>	76
Figura 27. Fragmento de la parrilla de programación radiofónica de <i>Unión Radio</i> del sábado, 25 de febrero de 1928.....	83
Figura 28. Fotografía de Manuel Montenegro.....	85
Figura 29. . Sección T.S.H.	93
Figura 30. Ondas. Nuestros concursos. Concurso de radiosainetes.....	94
Figura 31. Fallo del concurso de radiosainetes.....	94
Figura 32. Fotografía de Aurora Mañanos Lauffret, <i>La Goya</i>	95
Figura 33. Cuadro de actores de <i>Teatro del aire</i>	101
Figura 34. Carteles de <i>Pasos de Angustia</i>	102
Figura 35. Categorías en las que participa <i>RNE</i> en el Premio Italia desde 1962 hasta 2001	109
Figura 36. Parte del equipo de <i>Historias y Relatos</i>	114
Figura 37. Cromo de <i>Siritinga</i>	116
Figura 38. Constantino Romero y Arsenio Corsellas durante la grabación de <i>El Corazón de las Tinieblas</i>	117
Figura 39 y Figura 40. Montaje técnico de sonido, luces y escenografía <i>A sangre fría</i>	119
Figura 41 y Figura 42. Ensayo general con público <i>A sangre fría</i>	119
Figura 43. Plataforma Podcast Ivoox.....	122
Figura 44. Consumo de Podcast. 1ª Ola 11 enero-21 marzo 2017.....	123
Figura 45. Pirámide de flujo de selección de datos.....	133
Figura 46. Clasificación de unidades de registro. Datos globales de la muestra (1924-1987) .	133
Figura 47. Volumen de emisión de unidades de registro según el día de la semana.Datos globales de la muestra (1924-1987).....	135

Figura 48. Evolución de las emisiones de radiodramas en la programación radiofónica. Datos globales de la muestra (1924-1987).....	135
Figura 49. Volumen de emisión de radiodramas según el día de la semana.Datos globales de la muestra (1924-1987).....	136
Figura 50. Días de la semana, número total de radiodramas, media muestral (\bar{X}) y varianza (σ^2). Datos globales de la muestra (1924-1987).....	137
Figura 51. Representatividad de cada emisora en la emisión de radiodramas, para todo el periodo histórico. Datos globales de la muestra (1924-1987).....	138
Figura 52. Programas emitidos ANTES de los radiodramas. Datos globales de la muestra (1924-1987)	139
Figura 53. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas. Datos globales de la muestra (1924-1987).....	140
Figura 54. Duración media de los radiodramas por etapas históricas. Datos globales de la muestra (1924-1987).....	141
Figura 55. Emisión de Radiodramas por franja horaria. Datos globales de la muestra (1924-1987)	143
Figura 56. Número de radiodramas emitidos según etapas históricas. Datos globales de la muestra (1924-1987).....	144
Figura 57. Emisión de unidades de registro según el día de la semana entre 1924-1939.....	145
Figura 58. Emisión de unidades de registro según emisora entre 1924-1939	146
Figura 59. Tipos de unidades de registro entre 1924-1939	146
Figura 60. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1924-1939	147
Figura 61. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1924-1939.....	147
Figura 62. Clasificación de unidades de registro entre 1940-1975.....	149
Figura 63. Emisión de Radiodramas según el día de la semana entre 1940-1975	150
Figura 64. Emisión de radiodramas según emisora entre 1940-1975	150
Figura 65. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1940-1975	151
Figura 66. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1940-1975	151
Figura 67. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1951-1960.....	152
Figura 68. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1951-1960	153
Figura 69. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1951-1960.....	153
Figura 70. Clasificación de unidades de registro entre 1961-1975.....	154
Figura 71. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1961-1975	154
Figura 72. Gráfico de porcentaje de emisión de programas según emisora entre 1961-1975	155
Figura 73. Tipo de programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1961-1975	155
Figura 74. Tipo de programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1961-1975	156
Figura 75. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1961-1975	156
Figura 76. Clasificación de unidades de registro entre 1976-1987.....	157
Figura 77. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1976-1987	158
Figura 78. Emisión de radiodramas según emisora entre 1976-1987	158
Figura 79. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1976-1987	159
Figura 80. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1976-1987	159
Figura 81. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1976-1987	160
Figura 82. Clasificación de unidades de registro entre 1976-1978.....	161
Figura 83. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1976-1978	161
Figura 84. Emisión de radiodramas según emisora entre 1976-1978	162
Figura 85. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1976-1978.....	162
Figura 86. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1976-1978.....	163
Figura 87. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1976-1978	163
Figura 88. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1979-1982.	164
Figura 89. Emisión de radiodramas según emisora entre 1979-1982	164
Figura 90. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1979-1982	165

Figura 91. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1979-1982	165
Figura 92. Clasificación de unidades de registro entre 1983-1987.....	166
Figura 93. Emisión de radiodramas según el día de la semana entre 1983-1987	167
Figura 94. Programas emitidos ANTES de los radiodramas entre 1983-1987	167
Figura 95. Programas emitidos DESPUÉS de los radiodramas entre 1983-1987	168
Figura 96. Emisión de radiodramas por franja horaria entre 1983-1987	168

LISTADO DE ACRÓNIMOS

<i>ABC</i>	
Australian Broadcasting Corporation	121
<i>ADE</i>	
Asociación de Directores de Escena de España	46, 118, 304, 305, 309
<i>APA</i>	
American Psychologican Association	23
<i>BBC</i>	
British Broadcasting Corporation	53, 57, 59, 66, 78, 121
<i>BBVA</i>	
Banco Bilbao Vizcaya Argentaria	119
<i>BNE</i>	
Biblioteca Nacional de España	5, 32
<i>CBS</i>	
Columbia Broadcasting System	55, 66, 69, 70, 72
<i>CCCB</i>	
Cultura Contemporánea de Barcelona	118, 125
<i>CD</i>	
Compact Disc	125
<i>CFR</i>	
Sociedad Francesa de Radiofonía	61
<i>COPE</i>	
Cadena de Ondas Populares Española	125
<i>CUIMPB</i>	
Consorti Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona	125
<i>CUNY</i>	
City University of New York	123
<i>EGM</i>	
Estudio General de Medios	18, 123
<i>ESAD</i>	
Escuela Superior de Arte Dramático	126
<i>FM</i>	
Frecuencia Modulada	125
<i>INAEM</i>	
Instituto Aragonés de Empleo	126
<i>NBC</i>	
National Broadcasting Company	67, 69
<i>NPR</i>	
National Public Radio	121
<i>ONG</i>	
Organización no gubernamental	268, 269, 270, 275, 276, 292
<i>RAE</i>	
Real Academia Española	51, 52, 53, 64, 132, 172, 193, 195, 242
<i>RAI</i>	
Radiotelevisione Italiana	102, 104, 110
<i>RNE</i>	
Radio Nacional de España	5, 7, 9, 10, 18, 21, 22, 32, 39, 40, 41, 43, 52, 69, 72, 95, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 124, 125, 138, 139, 158, 161, 164, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 183, 184, 192, 197, 199,

206, 215, 225, 235, 237, 244, 247, 258, 262, 267, 268, 277, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 304, 309, 310, 314, 315, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353	
<i>RTVE</i>	
Radio Televisión Española.....	5, 18, 19, 96, 106, 183, 197, 283, 284, 288, 308, 309
<i>SER</i>	
Sociedad Española de Radiodifusión.....	20, 72, 77, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 118, 125, 139, 150, 155, 169, 183, 286, 287, 288, 291, 308, 313
<i>SGAE</i>	
Sociedad General de Autores Españoles.....	124
<i>T.S.H.</i>	
Telefonía Sin Hilos.....	34, 56, 93, 145, 310
<i>TEU</i>	
Teatro Español Universitario.....	178
<i>UAB</i>	
Universitat Autònoma de Barcelona.....	125
<i>UER</i>	
Unión Europea de Radiodifusión	125
<i>UPF</i>	
Universitat Pompeu Fabra	125
<i>UPV/EHU</i>	
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.....	5, 7, 19, 32, 131, 304, 309
<i>URL</i>	
Universidad Ramon Llull.....	125

ANEXOS

1. CAPÍTULO 1 - Introducción.

Anexo A: Parilla de programación radiofónica en la revista Ondas.

Ondas. (16 junio, 1925) Viernes. *Ondas*, I (1), p. 21.

S I U I O

VIERNES

1 9 2 5

BILBAO

(N. A. J. 9, 415 metros.)

EMISIONES RADIO-CLUB DE VIZCAYA.

De 7.9 a 9.30. —Primera parte: Santos del día. Chistes y cuentos. Notas de sociedad.

"Unter dem siegerbannen" (marcha), por la orquesta Arnillas..... *Blon.*
Información financiera por el señor Olascoaga.

"Lohengrin" (segunda fantasía), por la orquesta Arnillas..... *Wagner.*
Lectura de una comedia por aficionados de la Sociedad de Buena Lecturas.

"Goyescas" (intermedio), por la orquesta Arnillas..... *Graunders.*
8.0.—Segunda parte: Señales horarias.

"El carro del sol" (fantasía), por la orquesta Arnillas..... *Servano.*
Conferencia deportiva por el señor Pina (hijo).

"Chilli Bom Bom" (fox), por la orquesta Carlton.

Friend y Donnadison.

"Ocello" (credo), por el baritono señor Santolaria..... *Verdi.*
Precios del Mercado de Abastos y Matadero.

"Rigoletto" (Mici signore), por el baritono Sr. Santolaria..... *Verdi.*
"En la Alhumbra", por la orquesta Carlton..... *Breton.*

8.50.—Tercera parte:
"Nubes de humo" (tango), por la orquesta Carlton..... *M. Jovis.*

Influencia de la T. S. H. en la navegación, conferencia por el señor D. Felipe Bizarro (continuación).

"Amaya" (racconto), por la soprano señorita Salus Elguen, acompañada al piano por la señorita Cecilia P. Artagoitia..... *Verdi.*
Diálogos de López Silva por un aficionado.

"Ave Maria", por la soprano señorita Salus Elguen, acompañada al piano por la señorita Cecilia P. Artagoitia..... *Itiga.*
"El pamperrito" (petición), por la orquesta Carlton..... *Snavrot.*

BARCELONA

(E. A. J. 13, 325 metros.)

19.0.—Cotizaciones de Bolsa de Barcelona.

19.5.—Concierto por la orquesta Radio Catalana.

19.20.—Noticias por la Agencia Hervas.

19.30.—Recital de poesías por el señor Juan Aragonés: "El vértigo" (poema), de Gaspar Núñez de Arce, a petición de varios radioyentes.

20.15.—Concierto por el Orfeo de la Radio Catalana, bajo la dirección del maestro Mariano Mayral.

UNION RADIO

MADRID

BAJ 7 430 M.

De 14.30 a 15.30.—"La hora de sobremesa". Señales horarias. Noticias. Música. Chistes. Anécdotas. Carteleras, etc.

Concierto de orquesta, con el concurso de

Fabio Ronchi

(Del teatro Real.)

MANUEL GUIJARRO

(Solista.)

17.0.—Orquesta UNION RADIO.

"Oberon"..... *Weber.*
"Chanson du printemps"..... *Mcandelsohn.*

"Danse persanne"..... *Guiroud.*
17.20.—RONCHI (baritono).

"Sapresti dirmi o rago angel".
Schumann.

"E canto il grillo"..... *Nuth.*
"Tre giorni son che Nina"..... *Pergolesi.*

MANUEL GUIJARRO

(Solista de flauta.)

"Fantasie Pastrola Hongroise".

Doppler.

La orquesta:

"Sinfonía en "sol" menor..... *Mozart.*
"Suite algérienne"..... *Saint-Saens.*

RONCHI

"Ré di lahore" (O canto flor).

Massenet.

"De Giovanna" (Och viciu alle finistral)..... *Mozart.*
"Rigoletto"..... *Verdi.*

MANUEL GUIJARRO

(Solo de flauta.)

"Adagio"..... *Mozart.*
"Romanza"..... *E. Bernard.*

"Mazurca de salón"..... *Doppler.*
19.0.—Cierre de la Estación.

20.0.—Sardanas por la Cobla Barcelonina.

20.30.—Bailables por la Orquesta americana Radio Catalana.

SEVILLA

(E. A. J. 5, 350 metros.)

21.0.—Cotizaciones de Bolsa y Mercados.

"Muy cañí" (chotis), por la Orquesta Sevillana..... *Telleria.*

"El fantanz", por el Tío Hispalense.
Grieg.

"Aria parmi veder le lagrime" (op. "Rigoletto"), por el tenor D. Zaccarias Aros..... *Verdi.*

"Danza de las bacantes", por el quinto Radio..... *Gounod.*

"Mazurca núm. 14", por el violinista Sr. Infante, acompañado al piano por el Sr. Panlón..... *Chopin.*

"Triolessas", por el tenor Sr. Aros..... *L. Serrano.*

El profesor Sr. Gisbert ejecutará al órgano expresivo:

"Marcha nupcial"..... *Franz Jean.*
22.0.—Boletín de noticias.

Boletín meteorológico y pronóstico del tiempo.

Concierto por el violinista Sr. Infante, acompañado por el Sr. Pérez Onti.

PARIS

(Radio Paris, 1.750 metros.)

12.30.—Concierto Lucien Paris:

"Le caid" (fox-trot)..... *R. Moretti.*
"Saxo cello" (vals)..... *R. Darley.*

"Les bereaux" (solo de violón).
Fauré.

"Gigue"..... *A. Borchard-J. Porret.*
"Voici l'heure"..... *H. Montan.*

"Serenade sur l'eau" (solo de violón cello)..... *P. Vidal.*

"Passepié"..... *C. Chavallade.*
"Reverie" (melodía)..... *R. Hahl.*

"La plus jolie fille de France" (fantasía)..... *F. Fourdrain.*

"Reverie caprice"..... *Hofflack.*
"Romance" (solo de violón)..... *Lulo.*

"Intermezzo"..... *E. Gacelo.*
"Danza"..... *Ch. Dawson-Delavarré.*

"I ere humoresque" (solo de violón cello)..... *A. Billien.*

"Ellen dance"..... *P. Fruchet.*
"Thais" (trío)..... *Massenet-Alden.*

13.45.—Noticias de Prensa.

13.50.—Noticias comerciales.

16.30.—Noticias de Bolsa.

20.15.—Comunicación teatral, por Radio Scenic.

20.30.—Noticias comerciales y de Prensa.

20.45.—"Fragments de rip" (ópera cómica)..... *Planquette.*

22.0.—Cierre de la Estación.

(Torre Eiffel, 2.650 metros.)

18.15.—Crónica de actualidad.

18.30.—Festival de música.

19.10.—Últimas noticias.

LONDRES

(2 L. O., 365 metros.)

18.0.—Señales de Greenwich.

15.30.—Transmisión a las escuelas.

17.0.—Sección infantil.

2. CAPÍTULO 2 - Metodología.

2.1.3.A. Diseño del protocolo de análisis

Anexo A: Audios de los radiodramas analizados (Archivo Sonoro de *RNE*)

3. CAPÍTULO 3 - Marco teórico y conceptual.

3.3. Aproximación histórica del radiodrama

Anexo A: Doce reglas para crear un arte radiofónico.

Deharme, P. (23 septiembre, 1928). Doce reglas para crear un arte radiofónico. *Ondas*, IV (171), p. 3.

Proposición de un arte radiofónico

(Continuación.)

II

Ensayo de una técnica.

He aquí doce reglas que se desprenden inmediatamente de lo que precede. Constituyen un sistema teórico y sumario. La experiencia refutará unas, corregirá otras, confirmará, quizá, ciertas de entre ellas; no se trata más que de abrir un camino.

1.—Según nuestras indicaciones, cada auditor deberá figurarse que es el héroe principal de la comedia que oye.

En otra introduciremos en nuestra narración objetiva las "fuentes de sensaciones subjetivas", tales como estas: "Hace frío." "Vosotros tendéis hambre." "Una casa a lo lejos es la donde vosotros habéis nacido."

He ahí toda la novedad.

2.—La recitación deberá hacer olvidar el arte de la lectura en alta voz. Es preciso que el auditor "adquiera conocimiento" del texto como si lo leyera al mismo en silencio (sus ojos cerrados y sus orejas tapadas anulan hasta las menores distracciones que cortan al lector solitario).

Recitación cortada, en imágenes separadas, que sean presentadas en turno.

3.—Recitando la trama del recitado de fondo, las partes "habladas" deben ser muy raras y producir un gran efecto, para lo cual ha de pronunciarse otra voz que la del recitante; ejemplo: "¡Alto las manos!", grita una voz nueva, y la del recitante continúa atónita: "...un hombre surge a izquierda...", descripción de su carácter, de su aspecto, etcétera.

Cuando aparecen por primera vez en la comedia estos personajes podrán ser presentados (tan largamente como se quiera) para hacerlos semejantes a aquellos que se mueven en nuestros sueños, y que nacen al mismo tiempo que los imaginarios recuerdos con ellos relacionados. En otros términos, cada personaje, como en los sueños, llevará su leyenda consigo. La voz "tipo" que durante un instante ha sido puesta a su servicio podrá ser utilizada en lo sucesivo por otros personajes.

4.—"Máscaras vocales", también simplemente, repertoriales como en la comedia clásica o italiana—(joven primero: voz celeste—padre noble: talla baja, etcétera.)

Los matices casi siempre prohibidos al recitador le serán reservados a las máscaras vocales.

5.—"Música de escena". Música de sueño, tan fácil como posible, la música del viejo melodrama; por los trémolos, por los ritmillos, esta música "advertisirá" al auditor; por las frases cortas caracterizará a un personaje (del cual la vuelta a escena será en seguida anunciada por la reaparición de "su" motivo, lo que permitirá suavizar y compli-

car la acción sin perjudicar la claridad); por los aires expresivos, en fin, la música ilustrará la comedia.

6.—"Empleo permanente del presente de indicativo" (como en las leyendas de imágenes de Espinal). Salvo para la presentación de los personajes.

7.—"Adaptación del orden cronológico en el recitado de los hechos", para no romper el curso de la acción, el auditor debe estar siempre en "su puesto"; podrá llevarse al cielo o a otro continente, pero no hacerle saltar de un lugar o de un tiempo a otro. Creemos que es preciso evitarse de decir: "Veinte años antes nació en Nueva York..." "A diez kilómetros de allí dos viajeros..."

El aumento de potencia de "Unión Radio"

Probablemente, en esta semana, después de obtener el permiso oficial de la Junta técnica de Radiocomunicación, comenzará a funcionar la Estación de Unión Radio, de Madrid, con la nueva potencia de 12 kilovatios en generador y 3 kilovatios en anodo, reforma que, como recordarán nuestros lectores, fué solicitada por la Junta directiva de la Unión de Radioyentes, a requerimiento de sus entusiastas y numerosos socios.

Unión Radio recogió inmediatamente estas aspiraciones, transformándolas en realidad, sin escatimar medio alguno.

Coincidiendo con la elevación de potencia, la orquesta, que durante el verano fué aumentada, será reforzada con otros valiosos profesores, formando así un gran conjunto artístico, que dará realce a los conciertos de Unión Radio.

Estas reformas son complementarias de los proyectos relacionados con las emisiones que prepara Unión Radio para la temporada de invierno, y que expondremos a nuestros lectores en momento oportuno.

8.—"Repetición de ciertos miembros de las frases por voces diferentes", para reforzar la imagen y convertirla en inolvidable. Los pasajes importantes serán rimados o puestos en música.

Todos los matices del texto, los más sutiles, deben ser así convertidos en sensibles al público.

9.—"Los ruidos de la acción no tendrán ningún carácter de realidad". "Un tiro de revólver será anunciado." El recitador, con su dedo replegado, golpeará ligeramente la mesa. (Nuestro poder de traducción de los ruidos más sonoros no es revelado en los sueños.)

10.—"Llegar a librarse de la inquietud que produce en un libro la mirada lanzada tres líneas o tres páginas adelante." Se representará para esto el tiempo, es decir, los momentos de mutismo completo del "speaker", "amueblados" o no por la música de la escena. Ejemplo: Una detonación.—Voz del "speaker": "uno de los dos adversarios cae mortalmente herido".—Silencio; después, lenta reaparición del motivo musical, relacionado con el personaje superviviente.

11.—"No precipitar la acción". Se sabe, en efecto, que las imaginaciones mantenidas en estado de delirio por la voz del recitante o por la música no guardan la noción del tiempo.

12.—"Cronometría de la representación". (Es el montaje del "film".) Empleo del metrónomo: se deberá determinar el número de palpaciones que contendrá cada pasaje mudo, musical o hablado.

Teniendo en cuenta las observaciones de los auditores y sus consejos, se debe, en tiempo bastante corto, lograr la construcción de una técnica tan rigurosa como la que inspiró a los cineastas los escenarios en folio. La obra preparada para el micrófono tendrá, como el "film", la personalidad del escenificador y la del técnico.

En tanto llegan las obras originales, he aquí una selección de recitales designados para la adaptación radiofónica según las reglas que quedan expuestas.

Se comprenderá que la literatura fantástica, por su relación con los sueños, es la que por el momento nos parece más fácilmente adaptable al micrófono.

R. Kipling: "La Cité des Songes".
Gobin: "L'Illustre Magicien".
Brahm Stoker: "Dracula, l'homme de la Nuit".

Los cuentos de hadas para niños: Perrault, Andersen, Peter Pan y "Alice en el país de las maravillas".

J. K. Serone: "Trois Hommes sur un bateau".

Las novelas de Edgar Poe, los cuentos de Hoffmann, los cuentos filosóficos de Balzac, etc.

PAUL DEHARME

3.3.1. Radiodrama experimental

3.3.1.A. *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924)

Anexo A: Traducción¹⁸¹ de un fragmento del guion original de *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924) en Méadel (1992).

(Decorados de ruidos y diversos. Decorado número I: ruido de viento y de mar muy agitado, choque de objetos, gemidos (a dar in crescendo a partir del momento en que empieza a percibirse la conversación ininteligible (A), es decir, antes de (B).

PRIMERA VOZ (B)

¿Qué dice?

LA MISMA VOZ

François, ¿dónde estás?, ya no veo claro.

SEGUNDA VOZ

Estoy aquí, sigo buscando mi mechero, que lío. Ah, aquí está...Vaya baile. Mi pobre Badin, no sé cómo saldremos de esta, ¿cómo es posible que se haya apagado la luz?

PRIMERA VOZ

Ya ves, todo revienta. Se diría que este maldito trasto se va a desarticular. Desde hace tres años que voy en él no había visto semejante cosa. Mira todo este amasijo se va a derrumbar...

Anexo B: Traducción de un fragmento del guion original de *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924) en Méadel (1992).

(Decorado V: Viento repentinamente calmado, ya no sopla más que por bocanadas, la lluvia ha cesado. Ruidos confusos en un segundo plano, ruidos de gua cuya amplitud crecerá hasta el final).

PRIMERA VOZ

La tormenta tiene pinta de cesar. Si se calma, a lo mejor, podremos salir de esto. Verdaderamente preferiría L'Yser, tendríamos más probabilidades de volver que de aquí.

SEGUNDA VOZ

Quizás, en todo caso, creo que estamos perdidos de todas formas, mira cómo nos inclinamos hacia babor.

(En un segundo plano gritos agudos de una mujer espantada)

¹⁸¹ Traducción realizada por la profesora francesa Violeta Mancy.

SEGUNDA VOZ (gritando y dando la espalda al micrófono)

Es la negra. Tiene miedo. Cállate ya, nos vas a dar mala suerte, vuelve pues a tu cocina.

Anexo C: Traducción de un fragmento del guion original de *Marémoto* (Cusy y Germinet, 1924) en Méadel (1992).

(Gran movimiento de agua. Resaca de agua que se engulle y choca contra las mamparas de madera).

SEGUNDA VOZ

¡Ah! ¡Ah!

PRIMERA VOZ

Demasiado tarde, estamos perdidos.

SEGUNDA VOZ (Gritando desgañitándose)

Socorro, socorro.

(Ruido de caídas de objetos sobre el suelo de madera y en agua. Grandes deslizamiento, acompañados de ruido de succión de agua en la cabina. Y un ruido de nadador que bracea en el agua precipitadamente. Gemidos acusando los esfuerzos, cada vez más frecuente).

PRIMERA VOZ

¡Ah! ¡Ah! (sonido prolongado y en aumento)

(Ruido de alguien que aún se debate violentamente en el agua)..

SEGUNDA VOZ

¡Ah! Truenos de D...

(Después de...de D, mucho ruido general para tapar los tacos. Las voces del texto M se oyen al máximo. Carcajadas de mujeres, de las cuales una muy fuerte en primer plano. Se tiene la impresión desde ya de estar en comunicación con el auditorio).

3.3.1.B. *La guerra de los mundos* (Welles, 1938)

Anexo A: Traducción¹⁸² del fragmento inicial del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, p. 21).

¹⁸² Traducción que aparece en Koch, H. (2002).

COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM

ORSON WELLES COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM

ORSON WELLES EL MERCURY THEATRE ON THE AIR

DOMINGO, 30 DE OCTUBRE DE 1938

De 20.00 a 21.00h

LOCUTOR

La Columbia Broadcasting System y sus emisoras afiliadas presentan a Orson Welles y al Mercury Theatre on the Air en La guerra de los mundos, de H G. Wells.

(Sintonía del Mercury Theatre)

LOCUTOR

Señoras y señores: El director del Mercury Theatre y estrella de esta emisión, Orson Welles...

ORSON WELLES

Sabemos ahora que durante los primeros años del siglo XX, este mundo era observado de cerca por inteligencias superiores a la del hombre, si bien tan mortales como ella. Sabemos ahora cómo seres humanos preocupado por distintos intereses fueron examinados y estudiados, quizá casi tan minuciosamente como un hombre puede examinar con un microscopio las efímeras criaturas que pululan y se multiplican en una gota de agua.[...]

Anexo B: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, pp. 22-23).

LOCUTOR TRES

Buenas noches, señoras y señores. Desde el salón Meridian del Park Plaza, en la ciudad de Nueva York, les ofrecemos la música de Ramón Raquello y su orquesta. Con un toque español, Ramón Raquello comienza con "La Cumparsita".

(La música empieza a sonar)

LOCUTOR DOS

Señoras y señores, interrumpimos nuestra programación de música de baile para ofrecerles un boletín especial de la Intercontinental Radio News. A las ocho menos veinte, hora del centro, el profesor Farrell del Observatorio Mount Jennings, de Chicago, Illinois, informa haber observado varias explosiones de gas incandescente que están teniendo lugar a intervalos regulares en el planeta Marte.

El espectroscopio indica que el gas es hidrógeno y que se mueve hacia la Tierra a gran velocidad. El profesor Pierson del observatorio de Princeton confirma la observación

de Farrell y describe el fenómeno como (cita) un chorro de llama azul disparado por un cañón (fin de la cita). Regresamos con la música de Ramón Raquello, interpretada para ustedes desde el salón Meridian del hotel Park Plaza, situado en el centro de Nueva York.

(La música suena durante unos momentos hasta que la pieza finaliza...Aplausos.)

Anexo C: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, p. 28).

PHILLIPS

Señoras y señores, de nuevo les habla Carl Phillips desde la granja Wilmuth, en Grovers Mill, Nueva Jersey. El profesor Pierson y yo hemos recorrido los dieciocho kilómetros desde Princeton en diez minutos. Bueno, yo... Difícilmente sabría por dónde empezar a describirles el panorama que tengo ante mis ojos, similar a una escena sacada de una versión moderna de *Las mil y una noches*. Bueno, acabo de llegar. Aún no he tenido la oportunidad de echar un vistazo a mi alrededor. Creo que es eso. Sí, creo que es la... cosa, está justo enfrente de mí, medio enterrada en un inmenso hoyo. Debe haber caído con una fuerza terrorífica. El suelo está cubierto por las astillas de un árbol con el que parece haber chocado en su caída. Lo que puedo apreciar del... objeto es que no se asemeja mucho a un meteorito, al menos no a los meteoritos que he visto antes. Más bien parece un enorme cilindro. Tiene un diámetro de... ¿Qué diría usted, profesor Pierson?

Anexo D: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, pp. 32-33).

PHILLIPS

¡Un momento! ¡Está sucediendo algo! ¡Señoras y señores, esto es terrible! ¡El extremo de la cosa está comenzando a moverse! ¡La parte de arriba está empezando a dar vueltas como un tornillo! ¡La cosa debe estar hueca!

VOCES

¡Se está moviendo!

¡Miren, la maldita cosa se está desatornillando!

¡Échense atrás!, ¡Échense atrás, les digo!

¡Debe haber hombres dentro de ella tratando de escapar!

¡Está al rojo vivo, se reducirán a cenizas!

¡Échense atrás! ¡Échen atrás a esos idiotas!

(De repente, el sonido estridente de una enorme pieza metálica, cayendo)

VOCES

¡Ha caído! ¡Se ha soltado la parte de arriba!

¡Cuidado!, ¡Quédense atrás!

PHILLIPS

Señoras y señores, es la cosa más terrorífica que jamás hubiera imaginado... ¡Un momento! Alguien se está arrastrando hacia fuera por el hueco de arriba. Alguien o... algo. Puedo ver dos discos luminosos asomándose fuera de ese agujero negro... ¿Son ojos? Podría tratarse de una cara. Podría ser...

Anexo E: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, pp. 39-40).

MINISTRO

Ciudadanos de la nación: no trataré de ocultar la gravedad de la situación a la que se enfrenta el país ni la preocupación de vuestro gobierno por proteger las vidas y bienes de sus gentes. Sin embargo, deseo subrayaros –funcionarios y ciudadanos en general, a todos vosotros- la urgente necesidad de conservar la calma y de utilizar todos los recursos posibles. Por fortuna, este formidable enemigo aún está confinado en un área relativamente pequeña y debemos confiar en que las fuerzas militares lo mantendrán allí. Mientras tanto, debemos tener fe en Dios y continuar con el cumplimiento de nuestros deberes, todos y cada uno de nosotros, para que podamos hacer frente a este enemigo destructor con una nación unida, valiente y consagrada a la conservación de la supremacía humana en la Tierra. Gracias.

LOCUTOR

Acaban de escuchar al Ministro del Interior hablando desde Washington. [...].

Anexo F: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, p. 46).

OPERADOR CUATRO

¿Me recibe? ¿Me recibe? K, por favor. ¿Dónde está 8X3R?

¿Cuál es el problema? ¿Dónde está?

(Ruido de campanas sobre la ciudad que va desvaneciéndose)

LOCUTOR

Les hablo desde la azotea del edificio de Radiotransmisiones de la ciudad de Nueva York. (Pausa, como si no estuviera seguro de estar en el aire) Les hablo desde la azotea del edificio de Radiotransmisiones de la ciudad de Nueva York. Las campanas que oyen están sonando para advertir a la población de que debe evacuar la ciudad antes de que lleguen los marcianos. Se estima que en las dos últimas horas tres millones de personas han salido por las carreteras hacia el norte, la avenida Hutchison River se mantiene, todavía, abierta al tráfico. Eviten los puentes en dirección a Long Island...completamente embotellados. Todas las comunicaciones con la costa de Jersey se han interrumpido hace diez minutos. No hay más defensas. Nuestro ejército, destruido...artillería, fuerza aérea, todo destruido. Esta podría ser la última retransmisión. Permaneceremos aquí hasta el final...Abajo, en la catedral, la gente está asistiendo a misa.

(Voces cantando un himno)

Estoy mirando hacia el puerto. Embarcaciones de todo tipo, sobrecargadas con gente que huye, parten de los muelles.

(Ruido de sirenas de barcos)

Anexo G: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, pp. 47-48).

OPERADOR CUATRO

2X2L llamando a CQ

2X2L llamando a CQ

2X2L llamando a CQ... Nueva York.

¿No hay nadie a la escucha?

¿No hay nadie a la escucha?

¿No hay nadie...?

2X2L –

LOCUTOR

Están escuchando en la CBS un programa de Orson Welles y el Mercury Theatre basado en una adaptación de *La guerra de los mundos* de H G. Wells. La retransmisión continuará tras una breve pausa.

Aquí la Columbia...Broadcasting System.

(Música)

LOCUTOR

La guerra de los mundos de H G. Wells protagonizada por Orson Welles y el Mercury Theatre on the Air.

(Música dramática)

PIERSON

Mientras escribo estas notas, estoy obsesionado con la idea de que podría ser la última persona viva de la Tierra. [...].

Anexo H: Traducción de un fragmento del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, pp. 54-56).

PIERSON

Usted ha pensado en todo ¿no es así?

DESCONOCIDO

Por supuesto, ¡claro que sí! Y eso no es todo. Estos marcianos convertirán en animales domesticados a algunos de ellos, les entrenarán para que hagan trucos. ¿Quién sabe? Quizá se vuelvan sentimentales con el joven domesticado que ya ha crecido y debe sacrificarse. Probablemente, algunos sean entrenados para cazarnos a nosotros.

PIERSON

No, eso es imposible. Ningún ser humano...

DESCONOCIDO

Sí lo harán. Hombres que lo harán encantados. Si alguno de ellos alguna vez me persigue...

PIERSON

Y mientras tanto, usted y yo y otros como nosotros...¿dónde viviremos cuando los marcianos se apoderen de la tierra?

DESCONOCIDO

Lo tengo todo calculado. Viviremos bajo tierra. He estado pensando en las cloacas. Debajo de Nueva York hay kilómetros y kilómetros de cloacas. Las principales son lo suficientemente grandes para cualquiera. Además, están los sótanos, las bodegas, los almacenes subterráneos, los túneles de los trenes, del metro. Usted empieza a verlo ¿no? Conseguiremos reunir un puñado de hombres fuertes. No queremos a los débiles; esa basura, fuera.

PIERSON

¿Usted me está diciendo que me vaya?

DESCONOCIDO

Bien, le daré una oportunidad.

PIERSON

No reñiremos por eso. Adelante.

DESCONOCIDO

Tenemos que encontrar lugares seguros para quedarnos y conseguir el mayor número posible de libros, libros científicos. Lugares donde a los hombres como a usted les gusta ir. ¿Qué le parece? Saquearemos los museos, incluso espiaremos a los marcianos. Pudiera ser que no haya mucho que aprender antes de que...Solo imagine esto: cuatro o cinco de nuestras máquinas de combate se ponen en marcha repentinamente: rayos de calor a derecha e izquierda y ningún marciano en ellas. ¡Ningún marciano en ellas! Solo hombres, hombres que hayan aprendido la manera de hacerlo. Estamos a tiempo. ¡Imagínese tener una de esas maravillosas cosas con su rayo de calor salvaje y libre! Las lanzaríamos sobre los marcianos, las lanzaríamos sobre los hombres. Someteríamos a todo el mundo.

PIERSON

¿Ese es su plan?

DESCONOCIDO

Usted, yo y algunos más, nos haremos los amos del mundo.

PIERSON

Ya veo.

DESCONOCIDO

(Desvaneciéndose) ¡Oiga! ¿cuál es el problema? ¿a dónde va usted?

PIERSON

No a su mundo...Adiós, desconocido...

Anexo I: Traducción del fragmento final del guion de *La guerra de los mundos* (Welles, 1938) en Koch (2002, p. 58).

ORSON WELLES

Les habla Orson Welles, señoras y señores, liberado ya de su personaje, para asegurarles que La Guerra de los Mundo no tiene mayor significado que el de su intención festiva. En su versión radiofónica, el Mercury Theatre se disfrazó con una sábana, saltó de un arbusto y gritó ¡Buuh! Aunque hubiéramos empezado ahora, no hubiéramos podido enjabonar todas sus ventanas ni robar todas las verjas de sus jardines antes de mañana por la noche. Así pues, hemos hecho lo mejor que hemos podido. Aniquilamos el mundo antes sus oídos y destruimos completamente la CBS. Espero que se sientan aliviados al saber que no íbamos en serio y que ambas

instituciones están aún abiertas para continuar con sus negocios. Por eso, adiós a todo el mundo y, por favor, recuerden por lo menos hasta mañana la terrible lección que aprendieron esta noche. Ese invasor gesticulante, resplandeciente y globular de sus salas de estar es un habitante de la calabaza hueca y si el timbre de su puerta suena y no hay nadie fuera, no se trata de un marciano...es Halloween.

(La sintonía del Mercury Theatre sube al máximo y luego pasa a fondo)

LOCUTOR

Esta noche, la Columbia Broadcasting System y sus emisoras afiliadas de costa a costa les han ofrecido La guerra de los mundos, de H G. Wells, la decimoséptima de sus series semanales de radiodramas, interpretados por Orson Welles y el Mercury Theatre on the Air. La próxima semana presentaremos una adaptación radiofónica de tres famosos relatos breves...Aquí la Columbia Broadcasting System.

(La sintonía hasta el final)

3.4. El radiodrama en España

3.4.1. Pre-historia del radiodrama

Anexo A: Programación radiofónica de la primera semana de enero de 1925.

Radio Barcelona. (3 enero, 1925). Programación. *Radio Barcelona*, III (20), pp. 9-14.

- En Radio Barcelona: el domingo, 4 de enero el recital de Toresky de 19:15h a 19:30h; el martes, 6 de enero, el recital del profesor de declamación Castells Vidal, de 20h a 20:15h; el jueves, 8 de enero, de nuevo Toresky, a las 18:15h y durante 25 minutos con interpretaciones de poesía descriptiva, nuevas escenas de Colegio de niños, imitaciones y otras obras breves escritas por él mismo y; el viernes, 9 de enero, el recital de Rodríguez Pardo.
- En Radio Ibérica, en Madrid: el lunes, 5 enero y con motivo del Día de los Reyes Magos, la lectura de una carta a los Reyes Magos por su autor Tomás Redondo, a las 21:45h y durante quince minutos; el mismo día a las 22:20h lectura durante diez minutos de diferentes estrofas de Juan Antonio Cavestany, leídas por su hijo Cavestany y; en la misma jornada un cuento de Reyes por el conocido señor Olmeda, entre las 23:05h y las 23:20h; el jueves 8 de enero se emite Una mujer...¡va de cuento! Leído e interpretado por Carmelo Marín, entre las 22:25h y las 22:35h y; destacamos el sábado, día 10 de enero, el programa infantil en colaboración con la revista infantil Titirimundi a las 21:20h y durante cuarenta minutos.
- A lo largo de esta misma semana en las programaciones de estaciones extranjeras destacamos: los intermedios infantiles que se repiten en las parrillas de programación, tanto en Londres, París como en Stuttgart; el miércoles, 7 de enero, en Londres, a las 19:40h se anuncia radio-comedia, así como recitados de poesías después de las noticias hacia las 22h; en Stuttgart, el mismo día, en la sesión para niños, se emitirán leyendas y cuentos acompañados por la orquesta de la emisora, entre las 17:45h y las 19h, tras las noticias, entre las 20h y las 21h habrá literatura mundial y recitados en

lengua alemana y griega; el jueves 8 de enero se repite la radio-comedia en la estación de Londres, entre las 19:35h y las 20h; el viernes, 9 de enero, la estación de Stuttgart emite radio-comedia a partir de las 20h y; el sábado, 10 de enero, Stuttgart vuelve a emitir una tarde para niños, a partir de las 16h con leyendas, cuentos y fábulas.

3.4.2. Conflicto teatro versus radio. Hacia un arte nuevo: el radiodrama

Anexo A: Aznar Navarro, F. (21 diciembre, 1924). Alrededor del Cacharro. *T.S.H.*, I (XXXI), pp. 1-2.

El artículo recoge la conversación entre dos amigos. Uno de ellos ha faltado varios días a la reunión del café, a la oficina y al teatro, y el otro, pensando que está enfermo, acude a su casa para ver cómo se encuentra. Al llegar, descubre que lo que realmente ocurre es que en su comedor, el amigo ha hecho montar un aparato de telefonía sin hilos y toda la familia se encuentra sumergida en la escucha atenta, *están en pleno sarampión del radioescucha*. Nuestro interés se centra en el diálogo que mantienen los dos amigos respecto al teatro y la radio:

- ¿Y al teatro -le replico- tampoco va usted? Tan aficionado...
- Colmenares, que en el curso de la conversación demuestra estar muy bien empapado en todas las lecturas concernientes a la vulgarización del empleo de la radiotelefonía sin hilos me contesta:
- ¡Oh, el teatro! Pronto lo tendremos en casa.
- ¿Qué me dice usted?
- Muy pronto, gracias a la telefonía sin hilos, no habrá que moverse de casa para oír una comedia. Vea usted: en Inglaterra se han hecho ya, con muy buen éxito, tentativas que bien pronto han de alcanzar de seguro una gran generalización. Recientemente ha sido transmitido por T.S.H un acto de la opereta Patricia, que se representa en el His Majesty's Theatre de Londres. Esta semana lo será otro de la opereta Poppy, representada en el Gaiety Theatre. Luego...
- Pero, dígame, mi querido don Armando: ¿es soportable la simple audición de una obra teatral sin la contemplación del decorado, del ambiente escénico, del juego de los actores?..
- Todo tiene sus ventajas y sus inconvenientes. ¿No nos disgustamos con frecuencia en el teatro por la sordidez de que algunos empresarios dan pruebas al montar las obras? ¿No nos desagrada la actuación de muchos cómicos, ya que desgraciadamente los cómicos malos abundan? Oyendo las comedias por T.S.H nos libraremos de ese mal humor. Y hasta nos haremos la ilusión de que la obra escuchada tiene una presentación magnífica y de que los cómicos se desenvuelven de modo maravilloso.
- Bien, pero a las empresas no les va a convenir que cualquier vecino pueda escuchar la comedia desde su casa, sin encararse previamente con la taquilla.
- ¡Oh, no! La T.S.H puede ser la salvación de los teatros.

- No comprendo...
- ¿Usted no sabe que los teatros de Madrid están ahora por lo regular desiertos? ¿Usted no sabe que la transmisión de una obra por T.S.H supondría para la Empresa un ingreso importante? Precisamente ese es el punto que la Sociedad de T.S.H de Londres discute actualmente con los directores de teatros. Estos sostienen que la remuneración por permitir que sea transmitida una obra íntegra no puede ser inferior a mil libras esterlinas. A la Sociedad, naturalmente, le resulta un precio exagerado. Pero en el regateo se llegará a una conclusión. Y la conclusión será esa: que tendrán pronto los londinenses, como tendremos pronto los madrileños, el teatro en casa.
- Todavía cabe otra solución –me permito advertir-. ¿No se tiende en la actualidad, en todos los órdenes de la vida, a suprimir a los intermediarios? Intermediario, en ese caso concreto, es el teatro. Para escuchar –solo para escuchar- una comedia, ¿qué falta hace el escenario? ¿Y qué falta hacen los intérpretes? La Compañía que les suministra conversación sin hilos podía tratar directamente con los autores. Estos, ayudados por los miembros de sus familias, o los criados o los amigos, procederían a la lectura de las comedias, como si realmente las estuvieran representando. ¿Qué no verían el auditorio? Ya están acostumbrados a ello. ¡Y qué ventaja tan grande para los autores no poder escuchar ni por asomo la más leve manifestación de desagrado! El procedimiento resultaría baratísimo, no teniendo que sostener un teatro, confeccionar decorado, pagar una compañía...

3.5. El radiodrama experimental en España

3.5.1. Precursores nacionales

3.5.1.A. *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931)

Anexo A: Fragmento inicial del “disco primero” de *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931, pp. 25-27).

DISCO PRIMERO

LA VOZ DEL DESTINO

Sitúo a los personajes al comenzar la acción en un dormitorio de una casa de huéspedes del Madrid de esta época. Las persianas están cerradas, pero, naturalmente, ajustan mal y entra luz; los alojados están durmiendo, pero, naturalmente, las criadas hacen ruido; es una habitación estrecha, pero, naturalmente, duermen dos personas.

Sobre las sillas, prendas de vestir. Un baúl, un lavabo, muchos programas de circo en las paredes. Y es que son dos artistas de circo los que reposan en la habitación, Chocolate y Tip-Top, su hijo. Chocolate es un clown viejo, sesenta años, arrugado como una bolsa vacía. Tip-Top es trapeceista y alambrista: veinte años, delgado, fino, elástico como un florete. Al despertarse, regañan como todos los días. Escuchen. En la habitación empiezan a resonar los ruidos de alrededor.

(Un reloj da las once. Con la primera campanada, timbre irritado del despertador, muy próximo. Después, dos golpes en la puerta)

CHOCOLATE

(Bosteza)

¡Aaaaaaaah!..

TIP-TOP

¡Voy!

(Repican con los nudillos en la puerta)

CHOCOLATE

Abre, Tip-Top

TIP-TOP

¡Voy! Me estoy poniendo la bata.

(Ruido de la llave que abre la puerta)

LA CRIADA

Buenos días, señoritos. El desayuno.

TIP-TOP

¡Gracias a Dios que lo traes tú! ¿Por qué no quieres entrar aquí nunca, preciosa?

LA CRIADA

Porque se pone usted muy pesado.

CHOCOLATE

¿Ya empiezas?.. ¡Déjala!

TIP-TOP

Yo no tengo la culpa de que seas tan guapa.

LA CRIADA

¡Qué se esté quieto!

(Una silla cae al suelo)

TIP-TOP

¡Vaya una cintura que te traes!

LA CRIADA

¡Tome!

(Suena una bofetada. Al instante, un portazo)

TIP-TOP

¡Caramba, cómo pega!

Anexo B: Fragmento del “disco segundo “de *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931, pp. 48-50).

DON RULITO

¡Fíjate qué tráfico, qué ruido, que movimiento!..

CHOCOLATE

¡Otro ajenjo! ¡Y luego, otro!..

(Un sordo rumor, la trepidación continua de la calle, por la que pasan cientos de carruajes. El chirrido que hacen los tranvías eléctricos al deslizarse sobre los rieles; sus insistentes timbrazos de aviso. Motores de autos de diferentes clases: el susurro semisilencioso de los americanos, el borboteo de los cuatro cilindros, el tremendo estallido de los motores de dos tiempos. Muchas palabras que brotan simultáneamente y se golpean y rebotan unas con otras y se deforman y no se distingue de ellas más que un murmullo: zumbido de colmena humana. Los timbres de las señales luminosas cada veinte segundos. Claxons y bocinas próximas y alejadas. Todos los tipos de estos medios de aviso: el claxon que ladra como un perro, el pito que insiste y perfora el oído, la bocina que da notas musicales, el grave runrunear de los serpentones. Una granizada que se entrecruza por la atmósfera y da idea de continuo, mareante, ir y venir, parar, desaparecer. Este será el fondo de ruido de la calle y durará un minuto. Sobresaliendo de ese informe y oscuro zumbir, otros ruidos nítidos, que emergen, se precisan y desaparecen).

Anexo C: Fragmento del “disco quinto “de *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931, pp. 93-95).

CHOCOLATE

¿De veras no sabe usted en lo que se diferencia un tren de un ladrón?

DON RULITO

¡Vaya una cosa! En que el ladrón sustrae; y el tren sus trae y sus lleva.

(Grandes risas y prologados - ¡Ooooooooooh!-)

CHOCOLATE

No, señor; no es eso. Un tren se diferencia de un ladrón, en que el ladrón tatraca y el tren...

(Imita el ruido del tren al marchar)

...¡tatraca, tatraca, tatraca, tatraca!

(Risas, pataleos y los continuos - ¡Oooooooooh!-, hasta que puede oírse otra vez a los artistas)

CHOCOLATE

También eso es muy fácil de demostrar.

DON RULITO

¿Cómo me lo va usted a demostrar?

CHOCOLATE

Así.

(Chasquido de una bofetada. Regocijo del público. Jolgorio a cada bofetón.)

Y así...y así.

DON RULITO

Respétame. Soy un mago. Tengo la doble vista.

CHOCOLATE

¿Usted tiene la doble vista, don Rulito?

DON RULITO

Yo, sí, señor Chocolate.

CHOCOLATE

El que tiene la doble vista soy yo.

DON RULITO

Usted no tiene la doble vista.

CHOCOLATE

Sí, señor; yo veo el sonido de las personas.

DON RULITO

¿Usted ve el sonido de las personas? ¡Qué disparate! Entonces oírás el color de las cosas.

CHOCOLATE

¡Animal! ¿Se cree que porque sea usted muy bruto los demás vamos a ser lo mismo? ¡Tome, tome, tome!

(Suena la palmeta golpeando la cabeza de don Rulito)

DON RULITO

¡Ay, ay, ay!... ¡Qué sí, que ya estoy convencido!

Anexo D: Fragmento del “disco sexto” de *Todos los ruidos de aquel día* (Borrás, 1931, p. 104).

CHOCOLATE

[...] Sí, don Rulito, cada persona tiene su sonido.

DON RULITO

¿Y eso cómo lo has averiguado? Yo creí que lo decías por broma en la pista.

CHOCOLATE

¡Ignorante! ¿No tenemos cada uno una forma? ¿No somos esculturas? ¿No tenemos color como si nos hubieran pintado?

DON RULITO

Eso, sí.

CHOCOLATE

Pues lo mismo nuestro espíritu exhala un sonido, que es su perfume. Si no lo entiendes, bebe y lo comprenderás. Yo lo averigüé estando borracho.

DON RULITO

No lo dudo.

3.5.1.B. *Pasos* (Calderón, 1945)

Anexo A: Efectos del primer programa de *Pasos* (Calderón, 1945) en Ginzo, J. y Rogríguez Olivares, L. (2004).

- Efectos del primer programa de *Pasos*:

Ambiente sonoro de una calle

Pasos de un hombre

Ambientes sonoros cambiantes (que no se especifican)

Otros efectos sonoros

Un atropello

Anexo B: Efectos del segundo programa de *Pasos* (Calderón, 1947) en Ginzo, J. y Rogríguez Olivares, L. (2004).

- Efectos del segundo programa de *Pasos*:

Pasos de un hombre: Pasos de un hombre en otra superficie, Pasos que bajan una escalera, Pasos suben precipitadamente una escalera, Pasos que se alejan corriendo bajando las escaleras.

Golpes en una puerta: Golpes suaves en una puerta, Golpes violentos en una puerta.

Voces: Una voz al otro lado de la puerta, La voz del director, La voz del portero, Voces de gentes, La voz de la camarera, Voz de mujer, Voz de mujer, Voz de vecino.

Puerta: Puerta de la clínica se abre y se cierra, Puerta del edificio en donde está la clínica que se abre y se cierra, Puerta del establecimiento con campanita, Puerta de la casa se abre con violencia, Puerta de la casa se abre, Portazo de la puerta de la casa.

Ambiente sonoro: De ciudad, Ambiente interior de establecimiento (rumores, voces, risas, platos, vasos), Altercado, Forcejeo.

Gritos de mujer: Grito sorpresa, Grito dolor.

Un vaso rompiéndose

Risas de mujer

Cuerpo que cae

Gemido

3.5.2.C. Participación de Radio Nacional de España (RNE)

Anexo A: Sinopsis de *Punta Altiva "El sueño de Icaro"* (Aracil, 1983) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

Preludio: LA CAÍDA DE LA NOCHE

1.- Cae la noche en el cosmos. La sombra piramidal proyectada por la tierra, escala el cielo.

Sor Juana Inés de la Cruz

Primero Sueño, versos 1-4

2.- Cae la noche sobre la tierra. Solo se escucha el silencio y el canto de las aves nocturnas.

Id.,v. 19-24

3.- Huye la luz...

4.- ... el cielo se oscurece,

5.- ... y los animales del día ceden su canto a los de la noche.

G.B. Mariano

L'Adone, Canto VIII, str. 149

Anexo B: Fragmento del guion radiofónico *Deporte y riesgo: lo importante es vivir* (RNE, 1983) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

COMENTARISTA DE BOXEO.- "Segundo asalto, saludos nuevamente desde el polideportivo Salduba de Zaragoza, donde se celebra el combate de los pesos Walter entre Gómez II y Huracán Garrote. Garrote es el subcampeón de España de la categoría, ambos boxeadores están en el equipo nacional y el cordobés Garrote hace el servicio militar aquí en Zaragoza. Primer asalto igualado, pero atención porque Gómez II ataca fuerte sobre Huracán Garrote, este intenta refugiarse en las cuerdas, suelta un "croché" tremendo, Gómez II lo elude, ahora tremendo "croché" de derechas de Gómez II sobre la cabeza de Huracán Garrote, este parece que lo nota, da un paso atrás, va contra las cuerdas, otro golpe tremendo a la cabeza, atención, ha caído, no se recupera, intentan recuperarlo, echa espuma por la boca, es un K.O. dramático, tremendo señores. Van a intentar retirarlo al vestuario, está caído, inerte, parece sin vida, señores".

MADRE DE HURACÁN GARROTE.- "... y todas las medicinas le están poniendo; además, los doctores de aquí de "Casa Grande" se están portando todos muy bien y no pierden ni un minuto solamente, dedican todos sus minutos, todas sus horas en la fe para que Jose Antonio Garrote se ponga bien del todo que es mi hijo".

PARTE MEDICO 1º DOCTOR ELORRIAGA.-

(FONDO DECLARACIONES DE LA MADRE DE HURACÁN GARROTE)

"El estado del paciente es de coma profundo, con una ventilación mecánica controlada, con tratamiento antiedema cerebral, con antiepilépticos y un tratamiento intensivo. Se mantienen constantes vitales dentro de la normalidad. Su estado sigue siendo de pronóstico muy grave".

MADRE DE HURACÁN GARROTE.- "..., además, mi hijo es una bella persona y se lo merece que viva, que no se lo llevara Dios, porque lo sé yo que no, vamos que no, que yo sé que es muy bueno y se lo merece que viva muchos años porque es muy bueno y Dios lo quiere, dejarlo aquí con su hermano y con sus padres, porque estamos sufriendo mucho ende que lo estamos viendo así...".

(FONDO SIRENA DE AMBULANCIA)

[...]

LOCUTOR EN ESTUDIO.- "Su madre que no ha abandonado a Huracán Garrote un solo segundo mostraba su satisfacción tras la noticia".

MADRE DE HURACÁN GARROTE.- "Estoy muchísimo más tranquila, además, estamos todos muy contentos, lo mismo mi marido que todos mis hijos, como yo, porque ahora precisamente hace cuestión de unos diez minutos me he agarrado a su mano y me he apretado. Digo: José Antonio que soy mamá y entonces se me ha acercado así con la mano muy fuerte, para su cara y me ha dicho: "mamá", despacito y se ha liado como a llorar. Yo creo que lleva varios días conociéndome ¿no? Y esta tarde pues se ha dado cuenta mucho más, de la voz mía, de la voz de su madre, porque hay personas que le hablan pero claro como es otra habla diferente a la de su familia, porque son de aquí, de Zaragoza, por ejemplo, como amigas que han estado esta tarde hablándole, pero no se impresiona tanto como al oírme a mí. Entonces al oírme a mí, me ha dado la mano muy fuerte y ha empezado a decirme mamá y así muy despacito como llorando".

LOCUTOR EN ESTUDIO.- "Pudo ser tragedia pero afortunadamente no lo fue. En el espacio de diez días se han producido estas noticias, en tres deportes donde el riesgo es evidente, los tres heridos han evolucionado favorablemente. Jack Dempsey, la bestia salvaje, historia en el boxeo, moría a los 87 años de causa natural en su domicilio de Manhattan. Agresividad y riesgo, elementos que se superan en la práctica deportiva con preparación, humanidad y suerte, porque lo importante ES VIVIR".

Anexo C: Síntesis del argumento *El juego de las perdices* (Diego López, 1984) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

Al terminar la Misa matinal, un día de trabajo, el Cura y el Monaguillo preparan los trebejos de caza de perdiz con reclamo. El Cura escoge, entre sus ocho o diez machos, el que le parece mejor, llamado "Caruso". El Ama le ayuda en sus preparativos.

Ya en el campo, se instalan en el aguardo o puesto que el Cura preparó el día anterior. El reclamo, en su colgadero o "pulpito", sale pronto cantando y entabla relación con un macho silvestre que, enseguida, acompañado por su hembra, se acerca al "pulpito". La hembra, recelosa, se retrasa, se resiste a entrar en la zona donde la escopeta del Cura puede matarla. El Cura, que explica en voz baja al Monaguillo lo que está sucediendo, opta por aprovechar un momento favorable para disparar sobre la hembra y abatirla. El macho escapa volando, pero es sabido que al echar en falta a su hembra volverá a buscarla...

Cuando ya el "Caruso" y el macho silvestre han vuelto a enzarzarse en un duelo de cantos, se presenta la pareja de la Guardia Civil y da el alto al cazador. Al comprobar el Cabo que el Cura no tiene en regla la documentación correspondiente, cumple su penoso deber: sacrificar el reclamo en presencia de su dueño, tal como manda la Ley, para escarmiento y ejemplaridad.

El Cura, paralizado de sorpresa y horror, apenas acierta a suplicar por la vida de su pájaro, de su "Caruso", el mejor reclamo que tiene, el mejor del mundo, al que ama

como hubiera amado al hijo que, por su condición sacerdotal, no puede tener. Pero no es escuchado. El propio Cabo retuerce el cuello al pájaro... El Cura, enajenado, ofuscado, enloquecido, requiere su escopeta que los Guardias, fiados de que es un clérigo y además conocido, no le han obligado a entregar, y dispara contra ellos, un tiro a cada uno, matando a los dos.

Anexo D: Equipo técnico de *La Corrida* (Garmat, 1985) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

LA CORRIDA

Una producción de Radio Nacional de España

Tomas de Sonido Exterior:

Manuel Colmena

Eugenio de los Angeles

Manuel Arés

Javier Ferreras

Antonio Gegundes

Jaime Iglesias

Enrique Martínez

Francisco Muñoz

Javier del Pino

Jose María Pendón

Juan Carlos Sánchez Bretaño

José Ramón Santiago Pajares

Rafael Vacas

Diego Taravillas

Registro de Sonido y Montaje de Efectos Sonoros:

Fernando Ramírez Angel

Javier Segade

José Luis Duarte

Narrador:

José Manuel Martín

Asesoramiento y colaboración especial:

Pedro Piqueras

José Luis Carabias

Guion y Dirección:

Luis Garmat

Idea original y coordinación:

Felipe Sahagún

Anexo E: Fragmento del guion radiofónico *Parade* (Nieva, 1985) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

CONTROL.- NOTAS SUELTAS, INCONEXAS, DE PIANO, BAJO UN SONIDO ÚNICO, INQUIETANTE, QUE IRA CRECIENDO POCO A POCO, SOBRE ESTE FONDO HABLAN LOS PERSONAJES.

LA MADRES.- (Con diversas entonaciones de amor, de advertencia, de reproche) Pablo. Pablo...¡Pablo...!

EL PADRE.- (Igualmente) Pablo. Pablo...¡Pablo...! Pablo.

TRES NIÑOS DE DIFERENTES EDADES.- Pablo. Pablo. Pablo...

UNA NIÑA SOLA.- (Amistosa, insinuante) Pablo. Pablo. Pa...

UN NIÑO SOLO.- Pablo Ruiz Picasso.

UN MUCHACHO JOVEN.- Ruiz Picasso, se llama Pablo Ruiz Picasso.

VARIOS JÓVENES.- Claro, Pablo; sí, Pablo Ruiz. Es Pablo Ruiz Picasso. Un pintor. Un gran pintor. Muy buen pintor, Pablo Ruiz, Pablo Ruiz Picasso.

UNA VOZ GRAVE DE CABALLERO.- Oh, sí, Pablo Ruiz Picasso.

FERNANDE.- (Con acento francés) Oh, Pablo, mon coco, mon cheri. Tiens, je t'aime bien.

VARIOS HOMBRES.- (Uno tras de otro y a la vez) Pablo, Pablo Ruiz Picasso, Pablo Picasso, Picasso, Picasso.

DEMETRI PIELVIS.- ¡Basta de Picasso! Es un mal pintor. Bueno, es todavía un mal pintor. Tiene imaginación, imita a sus maestros como si se burlase de ellos. Tiene algo muy raro ese chico. Dice que se puede pintar lo que se quiere. Yo lo encuentro un tanto caprichoso.

HOMBRES Y MUJERES.- Pues por eso, por eso queremos más a Picasso. Sí, por esa misma razón hay que darle la razón a Picasso. Por favor, necesitamos más Picasso, nos hace falta más Picasso. Un poco más de Picasso, más Picasso.

CONTROL.- CRECE EL AULLAR DE UNA MUCHEDUMBRE QUE SE INTERRUMPE PARA DAR PASO A LA PARTITURA ORQUESTAL DE "PARADE" (COMPASES). DOS INTERRUPCIONES MAS DEL AULLAR DE LA MUCHEDUMBRE DE DIFERENTE LONGITUD HASTA QUE LA MÚSICA SE AFIRMA.

Anexo F: Fragmento de *Los días de Mostar* (Sevilla, 1994) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

CANCIÓ

Javier Ruibal canta Amada

"... Limpiame mujer y sangre solo traigo, ni siquiera soy aquel que viste partir. Mira bien mujer el llanto amargo que derramo, es lo único bueno que encontré para ti..."

EN EL CAFÉ LIBERTAD

PERIODISTA (Fran Sevilla):

... la información no solo te entra por uno o dos sentidos, por los ojos, por los oídos. Te entra por los cinco sentidos. Te entra por el olfato, te entra por la piel, te entra por muchos sitios. Porque en Mostar Este la muerte es un olor, la muerte es una imagen, la muerte es un tacto, la muerte es todo lo que te rodea... la destrucción, esa sensación de infierno irreparable...

CANCIÓN

"... Tanto si vencí como si vuelvo derrotado, se asoma la muerte por toda mi piel, y si han de venir para arrancarme de tu lado, átese a mi cuerpo de manos y pies..."

TOQUE DE SILENCIO

Ensayo de la Banda de Tercio

JUAN DE AUSTRIA DE LA LEGIÓN

EN EL OCÉANO

LEGIONARIO (Teniente Rives):

... que ojalá termine, que termine pronto, que termine con las menos cicatrices posibles y, además, que seamos lo bastante generosos como para colocar a ese país en función de nuestras posibilidades, que son muchas, de forma que pueda ir hacia delante. Porque claro, si vamos a imponer la paz y luego no ponemos los medios bastantes para que nazca la convivencia de verdad, la paz de verdad... Porque la paz no es ¡alto el fuego! ¡ar! Ahí, hemos parado la guerra pero no ha empezado la paz. La paz es el trabajo de muchos y de mucho tiempo.

TOQUE DE SILENCIO

CANCIÓN

Pedro Manuel Guerra finaliza su actuación

"... habrá que empujarlo llegado el momento

Imagine all the people

Y aún está por ver que no será posible

Imagine all the people

Y habrá que responder que nos será posible

Imagine all the people

Y aún está por ver que no será posible

Imagine all the people

Y habrá que responder que SI... será posible"

APLAUSOS

3.5.2.D. Programas de RNE finalistas, mención especial y ganadores del Premio Italia

Anexo A: Sinopsis de *Los solteros de Plan* (Martínez García, 1986) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

La fiesta de los solteros es un hecho real que ocurrió en el pueblo de Plan, en el Pirineo de Huesca, muy cerca de la frontera con Francia, entre el 7 y el 9 de marzo de 1985. Un grupo de jóvenes solteros del valle de Chistau, donde se encuentra Plan, después de ver en la televisión la película *Caravana de mujeres*, de William A. Wellman, decidió llevar a cabo una experiencia similar. "Mediante anuncios en los periódicos, invité a mujeres de toda España a visitar el valle a fin de entablar relaciones con vistas al matrimonio". La desesperada situación de los solteros, sin mujeres en el valle debido a la intensa emigración que sufrieron los pueblos desde 1920, animó a los vecinos a emprender la aventura. Una aventura que culminó con siete matrimonios y con la esperanza de nuevas fiestas mediante las que conocer futuras mujeres. La historia que se narra en este reportaje es real y sus protagonistas son auténticos vecinos y lugareños del valle. Los sonidos recogidos son reales, grabados entre marzo de 1985 y febrero de 1986. Solo los diálogos iniciales en el bar de Plan están imaginados por los mismos personajes que aquel día de enero de 1985 decidieron llevar a cabo tal original idea. Su colaboración en la repetición de aquellas escenas reales fue inestimable para que todo el reportaje mantuviese la originalidad que exigía esta maravillosa historia.

Anexo B: Fragmento del guion de *Los solteros de Plan* (Martínez García, 1986) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

SONIDO DE LA TELEVISIÓN QUE SUBE A PRIMER PLANO Y SE DESPLAZA AL CANAL DENTRO DERECHA, CON EL DIALOGO ORIGINAL DEL FILM. EL MURMULLO DEL BAR, EL DIÁLOGO DE LOS SOLTEROS. APARECE EN PRIMER PLANO EN CANAL CENTRO IZQUIERDA.

J. McINTIRE.- ¿Aceptas otro trabajo?

R.TAYLOR.- Sí.

SOLTERO 1.- ¡Será posible!

McINTIRE.- ¡Escucha!

SOLTERO 1.- ¡Chiiiiis!

SOLTERO 2.- Callaros un poco. ¡La película! ¡Coño!

SOLTERO 3.- ¡Silencio! Cómo son...!

McINTIRE.- ... Es rico. Esos caballos pastan en la mejor tierra del mundo: trigo, ganado, caballos de doma; hombres, ranchos... ¡lo mejor! Me olvidé de algo. Sabes ¿qué? Raíces que lo mantengan vivo: ¡mujeres! ¡Buenas mujeres! Esposas para los hombres...

SOLTERO 2.- ¿En qué estáis pensando? ¿Eh?

McINTIRE.- ... pañales tendidos y olor a buena comida...

SOLTERO 3.- ¡Mujeres es lo que necesitamos aquí!

TAYLOR.- ¿Qué tiene que ver conmigo?

SOLTERO 3.- ¿El qué? ¿Mujeres, verdad? (Risas)

McINTIRE.- ... están cansados de esta vida: cantinas, juego...

SOLTERO 2.- ¡Eh! José, escucha la película.

TAYLOR.- ... lo sé, pero a mi me gusta.

SOLTERO 1.- ¡Unas cuantas hembras por aquí...!

McINTIRE.- ...pero tú y yo vamos a ir a...

TODOS.- (Risas)

McINTIRE.- ... yo conseguiré las mujeres y tú las guiarás hasta aquí.

TODOS.- (Risas)

McINTIRE.-... cinco mil kilómetros y tú los conoces palmo a plamo. Has guiado caravanas a Oregón, Sacramento...

TODOS.- (Murmullos, risas)

SOLTERO 1.- Se me está pasando por la cabeza una idea...

McINTIRE.- ...y tú eres el hombre indicado para traer a esas mujeres.

EL DIÁLOGO DE SOLTEROS EN EL BAR PASA A CENTRO SONORO, MIENTRAS EL SONIDO DE LA TELEVISIÓN IRÁ DESAPARECIENDO PAULATINAMENTE.

Anexo C: Fragmento del guion *Generación al Descubierto* (Cruz, 1987) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

MÚSICA "motor" que va fundida con el sonido de la primera manifestación de los estudiantes en Madrid. Se mantiene bajo todas las intervenciones y sonidos de este bloque.

LA PRIMERA MANIFESTACIÓN EN MADRID (17.12.86):

¡Estudiantes!, ¡Estudiantes!, ¡Estudiantes!, ¡Estudiantes!, ¡Estudiantes! (Se mantiene fondo)

LA MADRE DE GUILLERMO: "Bueno, yo es que al principio no me di cuenta de que mis hijos fueran, aquella mañana, a cambiar el mundo. Mis hijos iban aquella mañana a una manifestación y entonces, en ese momento, yo creo que ellos mismos no sabían, no pensaban mucho más atrás de todas esas reivindicaciones concretas, ... y los padres tampoco..., aunque yo creo que sí, que pensé en ese primer momento, que había una intranquilidad detrás, que ni ellos mismos se estaban dando cuenta. Eso sí que lo pensé yo".

LA PRIMERA MANIFESTACIÓN EN MADRID (sube a primer plano):

Ruido de un helicóptero de la policía...

Estudiantes: "¡Presupuestos militares para gastos escolares! ¡Presupuestos militares para gastos escolares!"

MARIA LUISA PRADA: "En mi instituto empezó con los rumores de... de que se iban a quitar los exámenes de septiembre y... uf, me acuerdo que en la primera ¡se montó una!... porque así, sin más, entramos a clase después del recreo y empieza a salir todo el mundo: ¡que hay huelga!, ¡que hay huelga!, ¡que nos están esperando en Moncloa!, ¡que se van a reunir todos los Institutos, ¡que van a quitar los exámenes de septiembre!.. y nos cerraron las puertas, el director, no nos dejaron salir. Dijeron que no, que nos tranquilizáramos y que cuando nos enteráramos de lo que pasaba que ya... y nada, empezó así, de esa manera... empezaron a haber reuniones de delegados, que si pasa esto, que si pasa lo otro y luego ya nada, trajeron las reivindicaciones del Sindicato y las estuvimos leyendo, las estuvimos mirando y... así es como empezó".

Termina la música motor bajo estos gritos.

LA PRIMERA MANIFESTACIÓN EN MADRID (vuelve a primer plano)

Estudiantes: "Un bote, dos botes, Maravall el que no bote", "Un bote, dos botes, Maravall el que no bote", "Un bote, dos botes, Maravall el que no bote"...

Anexo C: Producciones de *RNE* presentadas al Premio Italia (Fernández González, 2008, pp. 126-133).

AÑO	TÍTULO	AUTOR	GEN	PRE
1962	<i>La tarde, la noche y el amanecer</i>	Rafael Ferrer/José M ^a Tavera	M	G
1963	<i>María</i>	Leocadio Machado	DR	F
1965	<i>La siesta de los caimanes</i>	Leocadio Machado	DR	---
1969	<i>Tragedia negra para voces blancas</i>	Leocadio Machado	DR	---
1970	<i>Balada con el no de fondo</i>	Leocadio Machado	DR	---
1972	<i>Arbor</i>	Xavier Benguerel	M	G
1972	<i>Interfonismos</i>	Agustín González Acilu	M	---
1972	<i>Las uvas del anochecer</i>	Leocadio Machado	DR	---
1973	<i>Experiencias para una sola voz</i>	Leocadio Machado	DR	---
1974	<i>José, el hombre música</i>	Agustín Medina/Enrique Villalobos	DR	---
1974	<i>El Toro</i>	Manolo Ferreras	DR	---
1975	<i>Génesis, uno, uno, once, tres</i>	Leocadio Machado	DR	---
1975	<i>El Hombre de Praga</i>	Juan Farias/Tomás Marco	DR	---
1975	<i>Balada mediterránea del pescador y la sirena</i>	José M ^a Tavera	M	---
1975	<i>Felinos</i>	Carmen Cortés Salinas	DR	---
1975	<i>El reloj del diablo</i>	Anibal Arias	DR	---
1976	<i>Angola, independencia y guerra</i>	---	D	---
1976	<i>Ensayo para una retirada</i>	Ramón Trecet	D	---
1977	<i>Djibouti, la última colonia</i>	---	D	---
1977	<i>¡Chis!, ¡chut!, ¡sh-sh!</i>	Juan Narbona/Juan Tomás Silvestre	DR	---
1978	<i>15 greguerías de Ramón Gómez de la Serna</i>	Agustín Bertomeu	M	---
1978	<i>Al fuego, al poeta, a la palabra</i>	Vicente Alexandre	M	---
1978	<i>En busca de Marcel Proust</i>	Juan Farias/Tomás Marco	D	---
1978	<i>Los Cachorros</i>	Mario Vargas Llosa	D	---
1979	<i>La imagen en el espejo</i>	Ana Diosdado/Tomás Marco	DR	---
1979	<i>Timbres</i>	---	D	---
1980	<i>Radio Stress</i>	José Luis Turina	M	---
1980	<i>Severiano Ballesteros</i>	---	D	---
1981	<i>Siempre Nochebuena</i>	Ana Diosdado	DR	---
1982	<i>Al fin solos</i>	Juan Antonio Almendros	DR	---
1982	<i>El Contestador</i>	Beatriz Pécker/Carlos Faraco	DR	---
1982	<i>El deshollinador de sonidos</i>	Joaquín Amichatis	DR	---
1982	<i>La petite parole</i>	Gonzalo Corella	DR	---
1982	<i>Nunca estuvimos allí</i>	---	D	---
1982	<i>A tumba abierta</i>	José Antonio Muñoz/Carlos Infante	D	---
1982	<i>Santa Teresa de Jesús</i>	---	D	---
1983	<i>Sin orden ni concierto</i>	Miguel Alonso	M	---
1983	<i>Punta Altiva "El sueño de Icaro"</i>	Alfredo Aracil	M	---
1983	<i>Deporte y riesgo: lo importante es vivir</i>	---	D	---
1984	<i>Estigma</i>	Gonzalo de Olavide	M	---
1984	<i>El juego de las perdices</i>	Luis de Diego López	DR	---
1984	<i>La tierra seca</i>	Gonzalo Corella/Herminio Verdú	DR	---
1985	<i>La Corrida</i>	Luis Garmat	D	---
1985	<i>Parade</i>	Francisco Nieva	DR	---
1986	<i>Los solteros de Plan</i>	Alejandro Martínez García	D	M
1987	<i>Generación al descubierto</i>	Inmaculada de la Cruz	D	G

1988	<i>El abrazo de Winnipeg</i>	Jorge Díaz/Claudio Prieto	DR	---
1989	<i>Modos de contar</i>	José Iges	M	---
1989	<i>Usted tiene que aprender inglés, "ya"</i>	Concha Barral	DR	M
1990	<i>Swan, el peso de la sombra</i>	Eduardo Pérez Masada	M	---
1990	<i>Salvemos Doñana</i>	Joaquín Fernández	E	G
1990	<i>Los niños del miedo</i>	M ^a Jesús Cañellas	D	G
1991	<i>Deriva nº 1: Palermo</i>	Pedro Elías	M	---
1991	<i>La escalinata de los ciegos</i>	Miguel Alonso/Jorge Iges	M	G
1992	<i>La mota de polvo</i>	Fernando Palacios	M	---
1992	<i>Al Biah</i>	Inmaculada de la Cruz	D	---
1993	<i>Pedro Páramo</i>	Juan Rulfo/Julio Estrada	DR	---
1993	<i>Exposición Universal</i>	Inmaculada de la Cruz	D	---
1994	<i>Los días de Mostar</i>	Fran Sevilla	D	---
1997	<i>Casas de la familia europea</i>	Juan Jesús García de Lomana	D	---
1998	<i>Quisiera estar en tus labios</i>	Juan José Borrego	D	---
1998	<i>Reacción en cadena</i>	Lara López	D	---
1998	<i>Herederos del tiempo</i>	Federico Volpini	DR	G
1999	<i>Campaña de radio sobre el Euro</i>	Ana Fraga	D	G
1999	<i>El Gorrión</i>	Juan José Plans	DR	---
1999	<i>Cuando los mitos salen a estirar las piernas</i>	José Manuel Estéfani	DR	---
2000	<i>Pablo Picasso - Fin de siglo</i>	Elvira Marteles	D	---
2001	<i>Euskadi: Un grito de libertad contra el terror</i>	Manuel Ferreras	D	S
2002	<i>Rafael Alberti</i>	Javier Lostalé / Concha Villalba	D	---
2002	<i>Los días de plomo</i>	Rafael Bermejo	D	---
2002	<i>El Corazón de las Tinieblas</i>	Joseph Conrad	DR	---
2002	<i>Almacenes conciencia</i>	Celia Montalbán / Javier Gallego	DR	M
2004	<i>Madrid 11-M</i>	Javier Monterde	D	---
2005	<i>El suplemento del diario de la tarde: en las calles de Cuba</i>	---	D	---
2005	<i>Espanoles en la URSS contra Hitler</i>	---	D	---
2005	<i>Epifanía de un sueño</i>	Jorge Díez	DR	---
2006	<i>Las madres de ciudad Juárez</i>	Fran Sevilla	D	---
2006	<i>Sinfonía</i>	---	M	---

Género: DR: dramático / D: documental / M: musical / E: ecología

Premio: G: ganador / M: mención especial / F: finalista / S: segundo finalista

Fuentes: Base de datos de RNE; Entrevistas del Archivo Sonoro de RNE; Munsó Cabús (1988); *El País*; *El Mundo*; ABC; Agencia EFE y www.prixitalia.rai.it.

3.6. Reinención del radiodrama en la era digital

Anexo A: Fragmento del Capítulo 1 de *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* (Volpini, 2001) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

CONTROL.- SINTO FANFARRIA

Dios.- Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga

CONTROL.- RÁFAGA

2.- Capítulo 1

CONTROL.- RÁFAGA

2.- Invierno de Darsemar-Gelis. Decimoctava estación.

CONTROL.- CINTA 66.469 EN 0:11

1.- Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga el mundo aún no había desaparecido.

CONTROL.- RAFAGUITA

1.- Llegaron al atardecer de un luminoso día del largo invierno

CONTROL.- RAFAGUITA

1.- El sol azul de Pantar se derretía como una gran cascada al final del colosal pasillo de piedra y arenas.

CONTROL.- RÁFAGA ANTERIOR

1.- Somos muchos los que aún recordamos que Siritinga nunca fue un país; pero todos los viajeros que emigraban o huían de los grandes imperios de Oriente y Poniente tenían que recorrer aquella estrecha franja de vida: más de tres mil leguas de profundo y sinuoso desfiladero, tres aduanas libres y un próspero puerto para el tráfico de las exóticas caravanas flotantes: aquellos inmensos globos de Siritinga, el único transporte posible para superar las Cinco Simas y el Callejón de las Arenas Locas.

CONTROL.- ANTERIOR A PP

1.- Cuando Juan y Tula descendieron del pequeño globo consular, un único personaje les esperaba en la desierta explanada del puerto de Laris, el más occidental del Desfiladero.

Anexo B: Fragmento del Capítulo 1 de *Vida y Trabajos de Hércules de Tirinto* (Miyar, 2001) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

CONTROL: EFECTO: TROMPAZOS EN LA PUERTA

HER.- (“DETRÁS DE LA PUERTA”) ¡Abrid! Abrid os digo

ZEUS.- ¡Pero bueno! ¿Quién intenta derribar las puertas del Olimpo y, además, a estas horas?

CONTROL: SINTONÍA PP y F

LOC.- Producciones Despertatroz presenta...

CONTROL: SINTONÍA PP y F

LOC.- Vida y trabajos de Hércules de Tirinto

CONTROL: SINTONÍA PP y F

LOC.- Capítulo primero: “El final de Hércules”

HER.- ¡Por las serpientes sagradas! Esta cronología no es seria

CONTROL: Música lo que sea PP y F

LOC.- Repito: “El final de Hércules”

CONTROL: EFECTOS MAMPORROS EN LA PUERTA

HER.- (“DETRÁS DE LA PUERTA”) ¿Pero queréis abrir de una vez? Vaya día que llevo

ZEUS.- El caso es que ese vozarrón me resulta familiar...

HER.- ¡Abre, Zeus, antes de que nos tire la puerta!

HER.- (“DETRÁS DE LA PUERTA”) ¡Ah del Olimpo!

ZEUS.- Ya voy, ya voy. (PARA SÍ). Tiene narices la cosa que siendo yo el mandamás tenga que rebajarme a hacer de portero. (A HERA) Hera, tendríamos que contratar a alguien para que hiciera este tipo de cosas

CONTROL: MÚSICA...PP Y F

LOC.- ¿Quién es el energúmeno que aporrea las puertas del Olimpo? Pues Hércules, el héroe griego universalmente conocido, incluso antes de la invención de las películas de dibujos animados ¿Y cómo ha llegado hasta ahí? Pues averiguarlo es algo que nos llevará tiempo, pero no demasiado. Unos cincuenta años antes...en algún lugar de Micenas...

Anexo C: Fragmento del Capítulo 1 de *El Corazón de las Tinieblas* (Volpini, 2002) en Documentación Escrita de RNE. Madrid: RNE.

Apagado, como a través de la bruma:

Fluir RÍO

VOCES humanas

OLAS contra casco barco

Más claro, brillante:

TAÑIDO CAMANA de a bordo

Sigue río y olas, sobre las que irán entrando:

SUSURROS

TAMBORES africanos

que se convierten, tras Marlow, en:

Latido CORAZÓN

MARLOW.- ¡Y pensar que este ha sido también uno de los lugares oscuros de la tierra...!

Latido CORAZÓN pasa a PP. Hasta casi distorsionar

SILENCIO

VOZ.- Puerto de Londes. 1849.

Río y Olas durante toda la escena.

MARINO 1.- ¿Qué quiere decir, Marlow?

MARLOW.- Nada. Cosas...que le vienen a uno a la cabeza (SE DESPEREZA)

MARINO 2.- ¿Tiene alguien ánimos para echar una partidita?

Ruido de fichas-

MARINO 2.- Me ha llegado hoy un dominó de marfil

MARINO 3.- A ver esa preciosidad

MARINO 1.- (CASI A LA VEZ)

¡Bah!: por mí no

MARINO 4.- Es una buena hora para estar tranquilos en cubierta, así, sin ocuparse en nada, ahora que no hace tanto calor.

MARINO 2.- Como quieran...

4. CAPÍTULO 6 - Entrevistas

Anexo A: Transcripciones de las entrevistas realizadas (en CD adjunto)

ENTREVISTA PERSONAL

JOSÉ IGÉS

- Fecha de la entrevista: 17 de Febrero 2002
- Entrevistado/a: José Igés
- Profesión: Realizador-Locutor de música en *Radio 1*
- Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*.
- Radioteatro experimental

Sanchís Sinisterra estaba dirigiendo una sala, la sala Beckett en Barcelona, él hizo la dirección de su guion *Misero Próspero* que se basa en *La Tempestad* de Shakespeare de una manera muy estilizada, juega con ese mundo acústico que puede sugerir la obra de Shakespeare pero llevándolo a los extremos. Es un personaje importantísimo para entrar dentro de la valoración de alguien del teatro que ha tenido contacto con la radio y tiene un amor desmedido a la radio como medio expresivo para contenidos dramáticos. Volpini es una persona que como director de *Radio 3* está impulsando mucho este campo y quizá el único que lo está impulsando seriamente. Como persona que ha hecho y conoce ese campo muy bien o parte de ese campo muy bien, podría hablarte de *Seis millones ochocientas mil litros de agua por segundo* de Michel Bittor y de otras obras, de *Sardui*, de *Cascando de Becker* es Javier Maderuelo, es catedrático de la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares y crítico del País de Artes Plásticas pero él estuvo dentro del tribunal de la tesis doctoral y es una persona que sabe mucho de este tipo de cuestiones de la radio, es músico. Balsebre, trata de todo el campo de radioteatro: hay dos cosas que me parecen criticables que no solo se acota el campo de los radiofónico a lo meramente narrativo y eso es obvio y la segunda es que no hay que plantear el radioteatro como teatro para ciegos, eso es una estupidez, yo no necesito que el radioteatro me sugiera cosas que no veo, más bien, lo que ocurre en ese caso es que te sugieren mundos que te puedes imaginar pero no necesariamente tienen que estar guiados a lo visual. Con la televisión resulta más fácil. Tampoco tienes porque referirte a un espacio físico o a uno solo. La unidad de espacio, tiempo y acción en la radio no tiene porque existir, en el teatro eso puede ser más complicado, en la radio no, de modo que lo demostró Orson Welles que en 15 segundos puedes desplazarte a donde han aparecido los marcianos y que se lo crea la gente, es extraño, pero la gente lo aceptó como verdadero... enriquece la imaginación más que pensar que es teatro para ciegos, a veces no te tienes que imaginar nada porque la obra pide precisamente eso. Hablamos de un trabajo que sea más experimental en donde se produce el drama psicológico de Ofelia y las palabras es una cosa irrelevante porque además se produce en su cerebro, cómo representas el espacio del cerebro, la radio es mental, es emocional pero es muy mental, la gente que dice esto se olvida de algo que se llama mente y que no necesariamente está ligada al espacio físico. Que puede viajar. Entonces en ese punto me parece que es una pobreza situar las cosas en ese terreno y la experiencia me lo dicta.

ENTREVISTA PERSONAL

JUAN JOSÉ PLANS

- Fecha de la entrevista: 8 de Marzo de 2003
 - Entrevistado/a: Juan José Plans
 - Profesión: Escritor y guionista de *RNE*
 - Observaciones: La entrevista se realiza en *RNE* en los Estudios de Dramáticos en donde el equipo del programa *Historias* está grabando varios programas para su posterior emisión.
- Dramático radiofónico presentado al Premio Italia 1999, *El Gorrión*

Realmente, en el año en el que se presentó al Premio Italia (1999), a mí me ofrecieron que hiciera un guion para el Premio. Un premio que yo conocía desde hace bastantes años. *Radio Nacional* había ganado unos cuantos premios y se presentaba con mucha frecuencia, era algo de lo que todos estábamos muy pendientes. Yo recuerdo los guiones que hacía Leocadio Machado, que fue con el que yo empecé en *Radio Nacional* en el 69 y me gustó la idea.

Todo surge con motivo de las inundaciones de Colombia. Había hecho un relato para que fuera uno de los de una recopilación de relatos de diferentes autores españoles e hispanoamericanos que la editorial Alfaguara pensaba publicar y que toda la recaudación fuera para esta zona. El caso es que hubo gente que respondimos rápido, otros tardaban, y entre una cosa y otra ya no había lugar para publicarlo pero yo el relato lo tenía ahí y dije pues es un relato que me gusta mucho. Es más, pensé en radiarlo, el protagonista fue Roberto Cruz aunque me hubiera gustado interpretarlo a mí. Quedó un programa muy bien, que representó muy dignamente a España, por lo que han dicho, lo que pasa que era muy difícil ganar el premio aquel año porque el año anterior se lo había llevado Volpini con *Herederos del Tiempo* y eso prácticamente anula hasta para unos años. Lo importante era participar. Ese cuento, en varios teatros, como motivo de algún acto a favor de algo, me he permitido leerlo haciendo las voces y se ha publicado en un libro incluso, se ha hecho la edición inglesa y se está preparando una nueva edición menos lujosa porque quiero que su adquisición sea más fácil para la gente joven.

El guion es una adaptación del relato. Lo grabamos con el mismo sistema con el que hacemos *Historias y Relatos*, por la mañana y por la tarde, se grabó en un día. Luego un postmontaje que duró más por el sistema técnico con el que había que enviarlo al premio, es un sistema para que se oiga por varios altavoces, con sonido estereofónico. Se utilizaron los mismos medios que se utilizan hoy en día en los teatros de *RNE*.

Es un relato que gustó a la gente y que yo escribí con rabia y hay momentos en que se me saltaron las lágrimas y en la interpretación le pasó igual a Roberto Cruz y a mí cuando hago la lectura dramatizada en algún lugar.

El coste fue el de un programa normal, como para cada programa de *Historias y Relatos*, se emitió dentro del programa antes de enviarlo tal y como lo establecían las bases del premio.

- Qué tiene de experimental y de original este programa

Al escribir me molesté mucho de que fuera como un monólogo que tuviera dos formas de presentarse, leyéndolo entero una persona y es válido porque se pueden hacer diferentes voces o jugando con otras voces para que dé un sentido más real. Este guion lo que tenía de original es que planteaba una situación a través de una persona que estuvo en una ONG o está y que recuerda su pasado. Ya el hecho en sí de hablar de una ONG no es ni mucho menos novedoso pero, en cuanto a dramáticos, no estaba a la orden del día. Presentar a este personaje haciendo un giro, empezar con un momento determinado en el que pide que no se le llame por su nombre, que se le llame *gorrión* porque... y entonces cuenta su vida y al final es como hacer un círculo y en este caso es dejar en media hora sintetizados los dramas humanos, la cooperación entre los humanos porque, al final, es dramático pero queda la esperanza.

Cuando lo escribí había dos soluciones, dos finales, uno feliz en donde el niño en un momento determinado encuentra a la familia y el otro, que es lo que realmente estaba ocurriendo en Colombia. Este niño está solo, está viendo pasar cadáveres en el río, animales, restos de casas, de la familia es el único superviviente, aquella ola los llevó a todos y duele, claro que duele, pero es la realidad y esto es lo que hay que subrayar, cómo se queda el niño, para que todos sepamos que estas cosas pasan y que la colaboración entre todos es fundamental.

- Premio Italia

Pues su finalidad, como todos los premios son de reconocimiento de algunas obras de algunos profesionales, en este caso, internacional. Te da la oportunidad de que se traduzca el guion a varios idiomas, siempre para los que intervienen en él es importante, para la producción, para la emisora también y si se recibe el premio pues es un reconocimiento a la obra bien hecha. Hace años, sí se daba más importancia a este tipo de premios porque había un espacio mayor para este tipo de programas pero ahora, nada.

- Dramáticos experimentales

Del año 69 al 2003 he tenido tiempo para muchas cosas, entre ellos un programa de investigación científica que se llamaba *Conquista del Universo, España ventana al futuro* por el que me dieron el Premio Nacional de Radio, *España y los españoles* por el que gané el Premio Ondas con una variedad temática muy grande...Uno de los programas que más satisfizo en mi primera etapa fue *Suspense* y luego una novela que se llamaba *Yerba* una especie de *Cuéntame cómo pasó* pero monologada, en este programa experimentaba mucho sobre todo con situaciones, surrealismos y efectos especiales. Ahora *Historias con Sobrenatural* son lo mismo, solo cambió el nombre. Yo creo que se está haciendo una labor muy importante para fomentar la literatura porque el programa no es solo dramatizar una obra, es también tratar de la vida del autor, centrarle en su época, tratar de las obras que ha hecho, dentro de ese nivel que hay que tener en cuenta que es la radio y que hay que hablar para que lo entienda todo el mundo, con la dignidad que tiene que tener *RNE* como servicio público, es la experimentación de una cosa digna. En nuestro programa, se respeta lo que han escrito los autores para que sepan como escribieron. Las cartas de los oyentes dicen que a través del programa conocen a estos autores, su obra... recibe miles de cartas y se respira la necesidad de más programas como éste. Debería haber más.

- Dramáticos actuales

Esto es largo porque tenemos que hablar de las emisoras privadas y de la pública. Las privadas en su día se hacían muchísimos seriales, llegó un momento en que dejó de interesar, entre otras razones porque es costosa, llegaron los seriales de la televisión y desapareció en radio. Se creó otro tipo de radio, radio-fórmula con entrevista, música, documento...la tertulia...y dejó de tener cabida el espacio dramático.

En *RNE*, se deshizo, se fueron jubilando los actores y ya no se volvió a formar el Cuadro de Actores, los que quedaron han pasado a otros departamentos. En el 93, dirigía *RNE*, el asturiano Diego Calcedo y coincidimos en la inauguración de la Feria Internacional de Muestras de Gijón. Él me animó a escribir guiones radiofónicos sobre ficción. Con lo que quedaba del Cuadro de Actores, técnicos de sonido y efectos... empezó en marzo del 94 nuestro programa, hasta septiembre del 96, hay un paréntesis hasta enero del 97, y hasta ahora.

- Concepto radioteatro o dramáticos

A mí me gusta más *dramáticos*, porque *radioteatro* me suena como más una obligación de teatro y quizá para una obra de teatro de verdad pues sí pero, me gusta más el concepto de dramático.

- Grabación en el Teatro Jovellanos de Gijón

Grabamos una temática que normalmente por la duración de un teatro, hora y media, nos da para la grabación de dos programas. Se me ocurrió la idea, lo propuse y lo hicimos y entonces fue cuando la gente descubrió, como el filósofo Gustavo Bueno, que cuando se graba, sin querer, se acaba actuando. La gente se centra de tal forma en el sonido, que éste se convierte en imagen. Puedes estar en traje y con corbata pero haciendo de Frankenstein y la gente te ve como el personaje. Fue un rotundo éxito. Muestra a la gente como se graba de verdad, cómo se hace la radio, los dramáticos. Descubrieron que con solo el sonido no se necesita más.

Hemos llegado a representar una versión que hice yo del mito de la Bella y la Bestia, trasladando la Bestia a un oso de la mitología asturiana. En el teatro, se molestan mucho por nosotros y han incluido juegos de luces que agradece mucho el que está ahí sentado. Hemos realizado también la lectura de *El Cuervo*. El mismo equipo se traslada allí y se realiza prácticamente todos los años. Este año todavía no hemos ido. Será o el último trimestre o en el primer trimestre del 2004, para celebrar los siete años del programa.

- Diferencias entre los dramáticos antiguos y los actuales

En cuanto a interpretación, no hay ninguna diferencia porque los actores somos los mismos de entonces, esto es como una escuela, la vida te lo va dando. Respecto a la técnica, es lo que realmente ha avanzado. Tú coges un programa de entonces que están muy bien hechos, no desmerecen en nada a los de hoy, tiene otro sonido y eso es lo que más se nota.

En la interpretación incluso, añoras voces que ya no están. Antes había un montón de actores en *RNE*, ahora tienes que andar siempre buscando lo mínimo posible para jugar con las voces que hay porque todo el mundo tiene sus otros trabajos...

- Posibilidades de recuperación de los dramáticos

Yo no estoy desesperanzado pero, todo esto está fuera de la radio que se hace hoy en día entonces, a mi me gustaría que los periódicos dieran como antes las novelas en folletín, me encantaría porque me gusta esa forma de escribir. Ahora hay otra fórmula, en la radio pasa lo mismo, pero estas islas deberían seguir existiendo, para ello hay que ser consciente de que se necesita gente a la que hay que formar y el coste que conlleva esto, que es diferente a los costes de un programa en directo en el que se pincha un disco y se hace una entrevista.

ENTREVISTA PERSONAL

LORENZO DÍAZ

- Fecha de la entrevista: 17 de Marzo de 2003
- Entrevistado/a: Lorenzo Díaz
- Profesión: Escritor y tertulio radiofónico
- Observaciones: La entrevista se realiza en su casa de Madrid
- Premios Italia

Son unos premios que tienen un prestigio muy raro en los profesionales experimentales de los medios, gente que trabaja en cadenas experimentales como *Radio 3* pero, los premios Italia en los grandes, en los champions lives de la radio no cuentan, ni Luis del Olmo ni Iñaki Gabilondo, es decir, que son premios para (te lo voy a decir aunque les moleste) si hablamos de los Ondas o las antenas como la champion league esto sería la UEFA, no están considerados en las estrellas de la radio, están considerados en los profesionales de la radio que no han tenido brillo popular. Bueno, pues no cuenta, el Premio Italia lo tiene una chica o un señor de *Radio 3* que está bien pero tiene un ámbito de conocimiento de popularidad escasísimos, son ámbitos de 100.000 o 200.000 oyentes. No cuenta tampoco para la radio del día a día. Yo he trabajado en *Radio 3*, que era una radio buena pero era una radio experimental, una radio que no conecta con el filling de la gente, es una radio hecha para un target de unos oyentes progres, raros y transgresores, vamos que no es una radio masiva y popular. Yo he trabajado en *Radio 3* en los tiempos de éxito, cuando las tertulias y tal... era la época de los momentos de transición y eran los momentos más dulces de esa radio. Es un target muy especial y singular, culto y raro.

- Antonio Calderón y “Pasos”

Es uno de los grandes de la radio española, con proyección internacional. Hay dos tipos de radio, la radio comercial de Bobby Deglané y una radio muy bien hecha, la de Calderón, un personaje importantísimo, fundamental en los orígenes de la radio española, un hombre clave en *Unión Radio* y en la *Cadena SER*, padre de Javier González Ferrari y precursor del teatro en la radio.

Pasos y *Don Quijote* son dos piezas teatrales singulares, diseñadas por este genio que tuvieron premios internacionales. Ponen en manifiesto cuando hay un hombre total que maneja todos los artilugios de la radio, ésta se puede convertir en una obra de arte.

Este señor es el diseñador de una radio comercial muy bien hecha y a él le debe la *Cadena SER* parte de su gran éxito con programas como *Hora 25*, *Estampas* y *sainetes*... él inventó la radio en España.

Pasos fueron una serie de programas porque cuando salía el personaje, solo con sus pasos se creaba una acción especial. Yo no llegué a escucharlos pero lo tengo recogido en mi libro,

grabaciones de esto no hay nada. Calderón es un señor muy raro, yo no he llegado a conocerlo, quienes lo conocen es gente como Juana Ginzo e Iñaki Gabilondo, que le tiene una gran admiración. Cuando aparecía el señor que no hablaba se le conocía por los pasos. La hipótesis perversa es que un personaje que no habla se convierta, gracias a la habilidad del guionista, en un personaje singular solo por el ruido de los pasos. Tampoco tiene más misterio. El guion de *Pasos* es de un autor americano.

- Importancia de los dramáticos en radio.

Los dramáticos tuvieron una importancia fundamental en un país en el que el ocio era la radio. Cuando aparece la televisión, los culebrones o las series de televisión, tuvo un prestigio muy grande en los 60 y entonces había series muy interesantes como los programas que se emitían por la tarde tras el informativo del Telediario. Eran series guionizadas por Dickens, por Benito Pérez Galdós y eran de mucha calidad. En los 50, cuando nacen los radioteatros eran claves *Ama Rosa* o *Un arrabal junto al cielo*. La Compañía de Teatro de *Radio Madrid* es fundamental para explicar este fenómeno, también interpretaba piezas teatrales de gran categoría como *Los episodios nacionales*, *Trafalgar*... todo eso estaba muy bien hecho. La gente recuerda a Juana Ginzo por *Ama Rosa* pero no la recuerda haciendo piezas teatrales.

Ahora no tiene mucho sentido, la cultura mediática dominante es la televisiva, hay una división de los oyentes muy clara, la gente escucha la radio por las mañanas, se nutre de información radiofónica pero, a partir del Telediario, la televisión es *prime time* total. Son tiempos nuevos. Ahora no tiene mucho sentido, de hecho, los experimentos que se han hecho malos de *Radio Cadena* o *Radio 3* no los escucha nadie. Hay productos mediáticos muy conectados a momentos históricos determinados y el radioteatro y las radionovelas no tienen explicación. Por ejemplo, yo soy un niño de *Matilde*, *Perico y Periquín* y de *Estampas y Sainetes*, y del Antonio Calderón de aquella época. *La saga de los porretas* yo creo que es la última serie de éxito de la radio española.

El público no aceptaría con agrado la vuelta de los seriales, lo último fue *La saga de los porretas*. El *Teatro del Aire* es clave, se emitió desde 1942 hasta 1973. *Historias y Relatos de Radio 1* es radio marginal, es decir, lo oirán 20.000 personas. La singularidad de Calderón y de todos estos señores que hicieron unos productos indiscutiblemente buenos no se da. La radio que hacía Calderón era buena pero muy cara. Ahora la gente hace radio cara por las mañanas, los magazines, luego tira de Radio Fórmula que, por cuatro duros, tienen solucionado todo.

- Concepto radioteatro o dramáticos

Radioteatro está muy bien, porque iría desde el serial a la obra histórica. Sí, radioteatro es el término que recoge mejor todo esto.

- Fuentes de investigación

Hay muy poca bibliografía, lo único global que hay es mi libro de la *Historia de la Radio en España*, que me ha costado diez años, entrevistando a casi todo el mundo. Es un tema muy difícil, funciona el boca a boca, uno por uno.

ENTREVISTA PERSONAL

MIGUEL ÁNGEL COLETO

- Fecha de la entrevista: 17 de abril 2002
- Entrevistado/a: Miguel Angel Coletto
- Profesión: Programas Especiales y Promociones de *RNE*
- Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*
- Situación actual de los Dramáticos

Ahora los únicos dramáticos que se están haciendo, que se puedan considerar dramáticos, se están haciendo para *Radio 3*. El grupo en el que estamos montó *Siritinga* y ahora se está haciendo otra parecida basada en el *Corazón de las Tinieblas* de Conrad, que da un poco a la idea de Apocalipsis Now, pues algo parecido con un acabado espectacular y pretenden hacerlo en castellano y catalán. Entonces creo que nosotros haríamos el montaje final. De las pocas cosas que ahora mismo se pueden considerar como dramáticos son estos. Otra cosa medianamente dramatizada es el programa de Plans. Para ir a dramáticos, éstos parten de gente con un peso importante en guion, Volpini y Plans están hechos a guiones o te vas a un género muy novedoso. Ahora, hay un programa a las 8 de la mañana que está en *Radio 3*, es un serial que está gracioso, es original, a veces es cómico, otras veces no. Intentar esperar que ahora alguien haga un *Quijote* en la radio no tiene sentido, es absurdo. Nosotros hicimos una adaptación para navidad de *Maese Pérez, el organista*. Nos hizo las adaptaciones Andrés Amorós, actual Director General de Teatro. Tuvimos que readaptarlo de nuevo. Respecto a cosas clásicas, de un tiempo a esta parte, no se está haciendo nada. Eso ya se ha hecho y probablemente hay que abrir nuevos caminos pero, incluso en el caso de Plans que está recogiendo relatos conocidos como *El Retrato de Dorian Grey*, lo está haciendo con un punto de originalidad. No existen tampoco más posibilidades de hacer radioteatro, hay un problema de base, es que estas empresas para mirar la posibilidad que tienen de subsistir económicamente desde luego no van por el camino porque requieren una especialización, requieren gente pagada o por convocatoria o un plantel, aquí, en *RTVE*, se está planteando que no tengamos ni el coro ni la orquesta porque cuesta mucho dinero mantenerlo aunque se tenga prestigio. Ahora estamos en la época de cuenta de resultados, de tecnócratas.

Las orquestas de radiotelevisión del mundo entero estaban dedicadas no solo a los conciertos de los sábados que es lo que menos importa, sino que esté la orquesta a disposición de la radio. Es decir, que si tú necesitas a un quinteto de viento o subrayados para un dramático lo tengas. Eso no pasa, aquí están tocando Mozart y eso no pasa en ninguna orquesta de radiotelevisión del resto del mundo, solo se toca música contemporánea que no puedas encontrar, que sea alternativa. La orquesta está trabajando para la edición de discos con el sello de *RTVE*, que eso está funcionando bien a nivel económico aunque no con muy buena fortuna artística.

Ahora se están haciendo en *RNE* fórmulas de radio, con las que se pueden establecer categorías laborales múltiples en donde un señor trabaja de todo y trabaja por objetivos. Ahora se está planteando una reconversión laboral importante que es quitar las categorías y

trabajar por objetivos, en teoría lo quieren hacer primero con los jefes para que den ejemplo. Imagínate un trabajo del tipo de radioteatro en donde necesitas un montador musical muy específico por cuestión dramática, unas ambientaciones concretas y que tenga el concepto, que es una cosa que no se aprende en dos días, para eso hacen falta experiencia y conocimientos y tener un criterio formado, eso significa gente con antigüedad que hay que pagarla... es un producto caro y los tiempos de producción se están pidiendo aquí que el 60% de trabajo en un estudio tiene que traducirse en trabajo real, en aprovechamiento de tiempo de emisión. Una producción dramática no puede estar en ese tiempo, puede estar en el 10 o el 15% pero, a lo mejor nosotros deberíamos ir a calidades altas con tiempo de producción menores, es otro tipo de rentabilidad. Pero estamos entrando ahora en esta fase, aquí es análisis económico puro y duro, no corren buenos tiempos... si vas por los despachos te van a decir que sí, nosotros apostamos por la difusión de la cultura, por lo alternativo que está dando buen resultado como sello propio, no es que sea mentira, tienen dos cosas y las dos cosas las hacen además abaratando costes por todos los lados.

- Proyección futura del radioteatro

En el archivo que hay de dramáticos en *RNE*, algunos son verdaderamente dramáticos, quiero decir, de los antiguos son verdaderamente dramáticos, son interpretaciones muy antiguas, en el momento en el que se hacen son importantes, ese producto hoy en día no se puede hacer. Yo trabajo en un equipo con el que estamos utilizando las técnicas más modernas que hay en la casa y ves el resultado final y es otra cosa, no tiene nada que ver. Es malévolo y poco real llevarse el discurso de que los dramáticos son una cosa seria, de otra época, mal hecha... plantearse hacer hoy *La Celestina* conlleva que un equipo de personas tiene que sentarse a pensar.

Documentos que pasó a llamarse *Fin de Siglo*, tiene muchas partes dramatizadas, tiene pequeños espacios dentro de ambientaciones y referencias históricas dramatizadas. Es un programa que empezó con un interés que era que estábamos acabando el siglo y había que hacer una especie de resumen, tener sonido propio. Creíamos más razonable hacer un programa por décadas porque luego se podía vender con facilidad a Planeta para poderlo publicar, tener música propia para tener todo el tema de derechos cubiertos, al final se hizo eligiendo grandes biografías. Eran programas con un determinado nivel de montaje y acabado pero también de documentación, de trabajo de fondo y te ofertaban un sonido. Ese programa empezó a calar, el año pasado (2001) le dieron el Ondas, han querido continuar con la idea, le han cambiado de nombre porque *Fin de Siglo* ha perdido sentido, ahora están tratando temas con diversa implicación política pero se está trabajando con mucho cuidado.

Se podrían hacer dramáticos muy sencillos de producir, muy clásicos en cuanto al contenido, eso si hubiera una decisión. El único oasis lo de Federico Volpini en *Radio 3* pero porque le gusta a él, es dramatización de nuevo corte, él tenía proyectos diferentes para hacerlos en francés, en inglés... pero al final no consiguieron salir.

- La pérdida del radioteatro

Hay mucha gente en este país que no podrá tener nunca acceso a estos argumentos si no se los cuentan. Pero te estoy hablando de los Quintero porque ya no va a ir ninguna compañía de teatro a hacerles la representación, porque ya no lo van a poner en ninguna televisión, no va a contárselo su abuelo, su madre, su tío... y los argumentos siguen dando formas de vida, un argumento te abre una forma de vida. Tú te enteras de que no se quién se enamoró de su

primo y no pasó nada, eso te puede descargar culpabilidad de tu propia historia, es sociología barata pero es así y la radio tenía ese valor, contar historias para abrir las posibilidades de vida porque escuchando solo vas a hacer reflexiones que no vas a hacer de otra forma, solo o con alguien comentando, que ojalá. La televisión se comenta poco pero se comenta, el cine nada después de la proyección. Este debería ser un tirón que deberían tener los organismos públicos, la posibilidad de dar una oferta a aquellos que de verdad no la pueden tener. Hace mucho tiempo había muchas asociaciones sindicales de radio que tenían sus propios teatros y mucha gente de nuestros padres y abuelos han participado o las han visto, había un interés. La cultura con la pequeña palabra, el aportarte historias, formas de vida que te son ajenas. Nadie les aporta historias más que los programas del corazón.

ENTREVISTA PERSONAL

ROBERTO CRUZ

- Fecha de la entrevista: 5 de Marzo 2003
- Entrevistado/a: Roberto Cruz
- Profesión: Actor de *RNE*
- Observaciones: La entrevista se realiza en el Café Gijón de Madrid

- Sonido

Manolo Ruiz Ramos es el último bastión de ambientaciones musicales dramatizadas que hay en la radiodifusión general en España. Es un género llamado a desaparecer, se hacen algunas cosas pero nada.

Ahora, la grabación de *Historias y Relatos* está más limitado el trabajo porque, cuando yo estaba en activo, realizaba el programa, yo buscaba voces para tal o cual personaje del guion, y tiraba de las voces de locutores como Araceli González, yo recopilaba voces y los cosíamos en el montaje, como no había cuadro de actores tirábamos de Luis Alonso, Lourdes Guerras (que hace las cuñas de promoción de *RNE*), Volpini, incluso los conserjes han servido en ocasiones para meter voces. Cuando yo me jubilé, esto ya no lo hacía nadie. Ahora, son guiones basados en narrativas a dos y tres voces, con lo cual yo pienso que ha perdido riqueza de lo que es la escena radiofónica. *Historias* es un programa con nueve años de antigüedad, antes se llamaba *Sobrenatural*, y pienso que ha perdido frescura y calidad.

- Cuadro de actores de *RNE*

Hay varias razones por las que desaparece el cuadro de actores de *RNE*. Había personal fijo de plantilla del cual formaban parte grandes nombres de la escena española, unas 90 o 100 personas en los tiempos dorados de la radiodifusión dramatizada. A esto se añadió que los sindicatos politizados, los medios del poder en el gobierno de entonces, muy concretamente el PSOE con Alfonso Guerra, junto con los directores de la emisora y la dirección general acordaron que la radio debía ser musical e informativa, preferentemente informativa, cosa que hoy sigue ocurriendo. Entonces mantener un cuadro de actores con ese número de intervinientes era muy caro para una emisora. Estábamos con estudios de grabación tres por la mañana y tres por la tarde e incluso se recurría a voces de colaboradores, actores de todo tipo de la escena española, del doblaje, de televisión, de cine. Por ahí, han pasado la flor innata de los actores y actrices de España. Ha sido la emisora que ha reunido a las mejores voces de la escena. Eduardo Sotillos, director de *RNE*, tuvo esa visión en convivencia con el gobierno del PSOE, eso es lo que ocurrió. En la Ordenanza laboral del año 78 pues acordaron en su confección, los sindicatos y la dirección, en dejar el apartado X en que el cuadro era a extinguir: por jubilaciones, fallecimientos, retiros voluntarios... y entonces aquellas plazas que iban causando bajas, no se cubrieron y se cumplió lo que la ordenanza decía. Muy pocos años después, la producción dramática en serio comenzó en 1961 y terminó en los años 79 o así, de entonces a aquí, ha habido coletazos de querer hacer alguna cosa, como por ejemplo Federico

Volpini que es muy inquieto y amante del medio, ha hecho cosas que tenían que se aprobasen económicamente para llevarse a efecto por las direcciones correspondientes. Cuando antes, cuando existía el cuadro de actores, había un presupuesto exclusivo, un gran presupuesto porque los costos son muy caros. Medios económicos los hay, a pesar que de RTVE arrastra una gran deuda pero medios económicos hay para hacer, que menos, un teatro radiofónico al mes. Eso yo sé que la audiencia lo recibe con mucha aceptación.

- Comienzos en RNE como interpretación y realización

Entré en RNE en el año 60, auspiciado por mi padre, un reconocido actor, Roberto Cruz, fui llevado de la mano por él a Radio Juventud en el año 58. Entonces era la Cadena Azul de Radiodifusión, allí se hacían muchos seriales. Pasados dos años, me hicieron una prueba en RNE. Suponía 33 pesetas por convocatoria, en mi casa acabábamos de estrenar teléfono, fue una suerte porque en esta profesión estás a expensas del teléfono, yo acababa de dejar el TEU y estaba estudiando Bachillerato. Aquella prueba fue muy curiosa porque fue una parte del *Quijote* de la escena de la Insula Barataria, escrito con pluma en papel cebolla, absolutamente transparente. Tuve al lado a mi padre que me daba ánimos, Rafael Alonso Naranjo y el realizador fue Modesto Higuera, Premio Nacional de Teatro. Una tarde me llamaron, entonces se trabajaba de 15 a 22.45 h. Había tres estudios que funcionaban por la tarde en los que se hacían trabajos muy entrañables: *España Agrícola* hecho por Antonio Quijada y Domingo del Moral, se hacían con Aníbal Arias *Radio Rescate*, se hacían teatros semanales y radionovelas, había mucho trabajo, allí estaban Lola del Pino, Lola Villaspesa...estos como hijos.

- Interpretación de dramáticos radiofónicos

El ser actor debe ser actor de..., de esto de lo otro y de lo de más allá, es actor siempre. Pero el medio radio traiciona mucho, no es lo mismo aprenderse un papel de memoria para el teatro o para la televisión, que no aprenderte un guion y estar *in situ* representando un papel en una escena concreta. Vicente Parra y Francisco Rabal, dos grandes de la escena y el cine, se equivocaban mucho en radio.

- Leocadio Machado

Es el maestro. Tenía un programa maravilloso radiofónico en el que los micrófonos se trasladaban al lugar de la acción, se llamaba el Tribunal de la Historia. En este programa se enjuiciaba habiendo fiscal, acusador, abogado defensor, juez... a grandes personajes de la historia. Estaba ambientado en la época. El profesional de efectos especiales y el ambientador musical tenían un papel principal. Leocadio Machado tuvo ese programa con un gran éxito, no solo en *Radio Nacional* sino también en otras emisoras en las que ha habido intentos de copiar el formato. Este era uno de los bastiones importantes de Machado. Posteriormente, cuando se presentó la UER, la Unión Europea de Radiodifusión, presentó a las emisoras estatales realizar un Premio Italia en varios géneros.

Realizadores como Juan Guerrero Zamora, Alberto González Vergel, Pedro Oliva, José Osuna, todos han dirigido y realizado radioteatros en *Radio Nacional*, desde que estaba en la calle de la Eze, después en General Yagüe y posteriormente, desde el 72, aunque ya funcionaba poco los dramáticos, en Prado del Rey.

De mujeres estaban algunas importantísimas, no digo por su nombre, porque *Radio Nacional* no ha promocionado como la *SER*, porque la *SER* por ejemplo o *Radio Intercontinental* se prestaban a realizar un serial y se tiraban un mes haciendo cuñas, *Radio Nacional* no ha hecho eso, no tenían ese gran renombre, como Aurora Vicente, Pilar Quintana, Tota Alba (era Dolores Bejarano), Lola del Pino, Dolores Bejarano, Julita Calleja...

José María del Río, otro actor importantísimo era el apoyo básico de los dramáticos, sobre él recaían los papeles principales, todos los galanes, independientemente de que él tuviera luego programas como presentador productor.

- El término más exacto: radioteatro o dramáticos

Radioteatro pienso que es obsoleto porque suena a provincia, a provincianismo. El término a utilizar es producción dramática radiofónica, esos términos en realidad nunca se han empleado para crear un sitio para ello. Nosotros de manera corriente y normal decíamos "vamos a hacer un teatro" o "se va a hacer una radionovela".

- Primeros dramáticos que escucha

Nos disponíamos a oír en la salita *La sangre es roja*, a mi padre entre otros actores de la *SER*, esto era el año 48, 49. *El criminal nunca gana* con Pedro Pablo Ayuso. Se le había endiosado tanto, era un señor calmado, muy británico, introvertido... En la *SER* se hacían programas cara al público, estaban aquellos tiempos de Pécker, Deglané... y hacían *sketch* dentro del programas y cuando veían a Ayuso las oyentes se llevaban unas decepciones porque era de facciones normalitas y cuando le oías pensaban que era un hombre guapísimo.

- Diferencias entre los dramáticos de antes y que se hacen ahora tanto en interpretación y en realización

Antes, la interpretación venía de actores autodidactas, no salían del conservatorio para hacer radio dramatizada porque trabajaban lo mismo en *Radio Nacional* y por la mañana hacían otras funciones, oficinistas bancarios, agentes de seguros... Hoy en día, la interpretación viene dada en actores formados en las escuelas privadas de interpretación, del conservatorio, en meritoriaje de teatro y radio, los jóvenes hoy están muchísimo más preparados. Lo que pasa que ha habido estas personas privilegiadas y que ya quisieran todas las preparaciones del mundo enseñarles algo.

La realización, la aparatología en general, tanto radiofónica como de cuñas de publicidad hoy viene dadas por unas tecnologías muchísimo más cómodas, no solo por el ordenador, que eso ya casi apenas se usan. Se usan sistemas digitales, Pro Tools, programas básicos establecidos para la producción con lo cual se pueden hacer infinidad de pistas y grabar tal o cual cosa en tal o cual pista y luego hacer una mezcla y un montaje. No te voy a hablar del célebre magnetófono de cinta, que ni una cosa ni otra, pero se empezó de una manera heroica y ahora es tecnología pura cien por cien que ayuda mucho, por ejemplo, para una escena en una gruta esa voz se consigue con las máquinas, antes teníamos una cámara aniconica con un micrófono, que hacía una proyección de la que salía hasta algo de eco.

Joaquín Úbeda es el último especialista de efectos especiales, hacía los cascos de caballo bien sobre empedrado o sobre tierra, moviendo los cocos. Los truenos eran badana de balón con perdigones dentro, debidamente inflado y agitándolos los perdigones producían esa

resonancia. Los fuegos eran envases de papel celo muy estrujados y muy compactados se movían y se sacaba el fuego, hoy todo eso se saca por ordenador. Hay muchos efectos grabados de colecciones que son malos aunque son grabaciones auténticas. A veces se prefieren los efectos manuales porque además de compacto hay una resonancia de desplazamiento del sonido, es importante un micrófono de buena respuesta. Los efectos especiales son un tema muy curioso. Joaquín Úbeda ha dedicado muchos años de su vida a ello.

- Premio Italia

He participado en *Los niños del miedo* que realicé yo, sobre el problema del SIDA, y *El Gorrión* que realicé e interpreté. Había varios premios: Premio Italia, Premio Montecarlo, a estos trabajos la dirección le daba una gran importancia porque era la representación de la emisora en Europa. Yo tengo como satisfacción el primer premio con *Los niños del miedo*.

El Gorrión con un mensaje claro a las ONGs es dramático con una espectacularidad muy apreciada, grabada en pseudoestéreo. Para hacer una estereofonía prácticamente eso se debe aplicar al género música, en el cual hay una apreciación nítida de cada instrumento y su correspondiente canal de audición. Nosotros grabábamos con cabezas de magneto porque grabábamos en cinta y unos micrófonos llamados de coincidencia en el que ambas caras tenían su canal de audición correspondiente. La estereofonía no se puede aplicar al medio voz, es exclusivo para la música. Pero en *El Gorrión* está el abuelo con el nieto hablando por un canal y empieza a venir del canal derecho al izquierdo haciendo una traslación adecuada el ganado y se aprecia que ellos están hablando y el ganado va pasado por detrás. Esa es una labor del técnico de sonido que va con el panorámico moviendo el canal de sonido para que pasen al mismo. Quedó aparentemente muy bien. Esto fue una técnica muy innovadora porque entonces la onda de *Radio Nacional*, tenía *Onda Media* en un lugar del dial y *Onda FM*, también *Radio 1* en otro en otro lugar del dial, ésta emitía en estéreo pero solo discos o conciertos y de manera extraordinaria estas producciones pero, siempre han sido en modo aural y en *Radio 1*, las emisiones de las producciones dramáticas.

El autor fue Juan José Plans. En una de las grabaciones de *Historias* nos dijo que pensaba presentar un guion con un claro mensaje de la importancia de las ONGs en el medio rural y el protagonismo de las riadas. La simbiosis es que un niño de una familia rural mueren todos, el padre, la madre, la abuela, los hermanos y queda este pendiente de un tronco en medio de la riada, como le consiguen salvar de esa catástrofe, él, Mateo, el protagonista, lo pasó tan mal, que a partir de ese momento va a entender que su vida se debe por y para ayudar a la gente necesitada ante las catástrofes.

Mi padre estaba seriamente enfermo y estábamos en pleno montaje de *El Gorrión*. Nos dieron el guion y se estableció con la jefatura grabarlo en dos días. La *BBC*, la *RAI*, la que fue *ORTS*... para hacer un dramático de manera cotidiana tienen dos semanas para grabar un teatro de una hora. Nosotros tuvimos la osadía de hacerlo en tan solo dos días, el tercer día fue empleado para hacer la última audición en la Casa de la Radio con los directivos. Lo primero que se graba de todos los dramáticos es la palabra de los actores, se deja en dos pistas debidamente entremezcladas o sueltas según las necesidades. Primero se graba la voz, mientras el técnico de ambientación musical tiene su guion para que él vaya montando con arreglo a su criterio la música y, a su vez, el técnico de efectos y el técnico de mesa tienen sendos guiones. Cuando se graba la palabra se van haciendo apuntes que van a facilitar el montaje posterior y definitivo. Hoy todo esto se hace con CD, pero cuando estos trabajos se hacían no estaba el sistema de DAT, es muy malo operativo pero muy bueno en calidad.

Entonces lo que se hacía en cinta magnetofónica, de un cuarto de pulgada, se elaboraba un *tren* por orden de intervención de los efectos que se iban produciendo según el guion. La realización se podía ir haciendo a la par.

Los actores deben imaginar que la escena es estruendosa...y esto hay que hacerlo en frío, es oficio. De esto se encarga el realizador que da indicaciones en relación a los planos por ejemplo. La dirección está basada en que yo quiero que esto sea así porque es creíble así pero, ahora me lo haces tú, es donde entra la figura del realizador. Incluso en el ensayo previo a la grabación, es una lectura de ensayo, como un ensayo general. La función del realizador es el que va a plasmar todos los planos de los sonidos. De tal modo que cuando está hablando en la cabaña el personaje, detrás hay un sonido de fondo de un arroyuelo murmurando. Eso tiene que estar explícito en el guion.

- Experimento dramático

En cierta ocasión grabamos los sonidos de una orquesta y estaba basado en dos partes, primero un guion con voz, hablaba el trombón en canal A y en canal B, a título experimental, sonaba el trombón con su sonido característico. Y había momentos en que las notas se mezclan y era un *quirigay* entre los dos canales..., con una audibilidad perfecta porque si no haces un borrón. Ese fue un programa experimental con el guion de Volpini. Ha hecho bastantes experimentos.

- Dramáticos actuales

Hoy, solo queda *Historias y Relatos* de Juan José Plans en toda la radiodifusión española. Volpini hace cosas experimentales que presenta como pilotos y que no se llegan a emitir.

- Recuperación de dramáticos

Hoy, programar un director de emisora en convivencia con el director general, programar un teatro radiofónico uno al mes, en el momento en el que haya seis u ocho voces hay que añadirle un técnico de efectos, un ambientador musical, un técnico de sonido, el que conduce la mesa y un realizador, pueden ser cinco millones de pesetas una hora de producción dramatizada. Eso son los costos que conlleva esto pero, si es verdad que esos cinco millones se gastan hasta diariamente para los informativos, puesto que si tiene que salir tres o cuatro personas para cubrir una información, una unidad móvil, un hotel de alojamiento, pues te puede salir por el estilo. La cuestión no es económica, es concepción que no existe de la producción radiofónica dramatizada. Tenemos autores, antiguos, modernos y contemporáneos y eso es cultura pura.

ENTREVISTA PERSONAL

CARLOS FARACO

- Fecha de la entrevista: 19 de Febrero 2003
 - Entrevistado/a: Carlos Faraco
 - Profesión: Locutor y guionista de *RNE*
 - Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*.
-
- Programa *El Contestador*

Cuando yo era pequeñito, el Premio Italia era como el Premio Nobel, solo podían ir las personas mayores que supieran mucho de radio. Entonces, el que en aquel tiempo, cuando yo era pequeñito, era director de *Radio 3* Eduardo García Matilla, nos comentó a Beatriz Pécker y a mí un día que le gustaría que entre los tres trabajáramos en una idea que tenía él para presentarla al Premio Italia y dije “¡qué bien!, nos vamos a presentar al Premio Italia entre unos cuantos” porque a mí me gusta hacer las cosas en grupo, con la gente. Entonces, la verdad es que, era una mezcla interesante, había un especialista en comunicación, que es Eduardo, había una realizadora con experiencia, que es Beatriz, y había un niño con un poco de fantasía para completar el juego. Nos pusimos a la tarea. Eduardo nos contó su idea porque la historia es de él. Es un contestador del que se enamora una muchacha. Lo que hicimos en las reuniones que tuvimos fue desarrollar esa idea, ponerle un poco los diálogos, diálogos entre comillas porque era una persona que hablaba con un contestador o cómo tendrían que entrar las grabaciones... todo eso lo puso sobre el papel Beatriz, que hizo un guion, lo supervisamos, lo retocamos y lo presentamos al premio.

Ese año, 1982, el Premio se celebraba en Venecia. Eduardo como director estaba invitado, yo también fui pero no nos dieron el premio, se lo dieron a los ingleses, a la BBC creo recordar. *El Contestador* estaba muy bien realizado, en eso no entramos nosotros, nosotros solo preparamos el guion, la realización la hizo el realizador de dramáticos de turno de la casa de la radio, con unos actores famosos... en eso nosotros no propusimos nada, nosotros fuimos ajenos a eso. El montador musical escogió un tema de Vangelis para arropar toda la grabación para darle magia e intimísimo al mismo tiempo. Todo eso lo hicieron los equipos de dramáticos de la casa.

- Elementos expresivos

Uno de los lemas de Matilla era no dar más de lo mismo. Su preocupación en el mundo de la radio, de la televisión, de los medios en general, es que todo el mundo daba más de lo mismo, entonces a él le interesaba la originalidad desde el momento en que pudieras dar otra cosa y su planteamiento era interesante porque partía de la incidencia en la vida de los seres normales de inventos tecnológicos pero de cómo esos inventos tecnológicos podrían llegar a tener alma o espíritu. Entonces esa era la historia.

- Premios sobre radio

Yo tuve la oportunidad de presentarme con otros equipos para acudir a otros premios internacionales. He de decir que, desde mi punto de vista, yo no conozco mucho el mundo de la radio desde el punto de vista internacional pero a mí me parece que el Premio Italia, el Oscar de los premios de radio, es un premio politizado, como le pasa al Premio Nobel, es un premio que como el acceso está politizado, ya está predeterminado. Al Premio Italia no se presenta la idea más original o la idea mejor realizada, sino la idea que en ese momento políticamente es más conveniente presentar. Entonces esto limita el panorama inicial de las ideas. Hay otros premios internacionales europeos, prácticamente desconocidos pero que tienen convergencia de todos los países de Europa incluso EEUU y Canadá, como son el Premio Montecarlo o Mónaco y un premio francés, el Premio Urti. Esos premios están más abiertos, esos no tienen el carisma político profesional del Premio Italia. Entonces ahí, puedes ir con más libertad, con menos seriedad. Presentamos cosas a esos premios y siempre que nos presentábamos nos daban premio, siempre en dramáticos. La radio es un oficio y, por tanto, artesanía radiofónica.

Yo no sé para qué sirven los premios. En principio, para que una serie de especialistas de diferentes países se encuentren y esto me parece bien. Es una conclusión a la que he llegado después de muchos años. Los premios no me gustan, me gusta la radio del día a día, por eso considero que es una artesanía porque todos los días haces un poquito. Jugarte todo a una carta es como sacar lotería y querer que te toque aunque los premios te dan la posibilidad de hilar muy fino o de soñar que lo que estás haciendo es mucho más importante que lo que haces a diario y, generalmente, tienes más medios, la emisora te facilita más medios y eso está bien, te da más posibilidades de jugar.

- Dramáticos actuales

No tengo ni idea, no sé como está la cosa. La radio ha tendido, como casi todo en la cultura, como bien diría Matilla, que ya hace diez o quince años nos avisó de que esto de la creatividad se ha terminado. A partir de ahora, todo va a ser especialización. Entonces, preparaos por que... por esa especie de epidemia de especialización que ha sufrido casi todo en la cultura se hayan dejado los dramáticos un poco abandonados. Pero tenemos que tener en cuenta que la radio no tiene la importancia que tenía antes, aun con todo, es un medio que sirve a determinados intereses y que tiene un determinado público pues el dramático puede que no tenga el brillo del siglo XX pero seguirá existiendo, será un dramático mucho más sencillo, mucho más elemental, más improvisado, pero seguirá existiendo. Federico Volpini es uno de los mayores creativos de todos los tiempos, cuando yo no sabía que iba a trabajar en la radio, escuchaba a Federico hablar por la radio y para mí aquello era el colmo de la invención. Federico es fiel a sí mismo y ha perseverado en los dramáticos. En este asunto él y yo tenemos una visión diferente de cómo serían los dramáticos del siglo XXI. No sé cómo tendrían que ser, pero necesariamente tienen que ser diferentes a los dramáticos del siglo XX.

ENTREVISTA PERSONAL

CONCHA BARRAL

- Fecha de la entrevista: 3 de Abril 2002
- Entrevistado/a: Concha Barral
- Profesión: Músico; Locutora de *Radio 1*
- Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*.
- Radioteatro

Fernando Delgado fue director de *RNE*. Fernando quiso darle otro aire y, entre las cosas que hizo era intentar revalorizar los dramáticos, que duró muy poco porque no se podían sostener. Hizo locuras. Quedaba todavía un cuadro de actores, pequeño y penoso, y técnicos que sabían por donde iba la historia pero, económicamente no lo sostuvieron. Los sueldos llamados por *convocatoria*, cuando tú tienes un cuadro de actores fijo trabajan todos los que hagan falta, pero las convocatorias salen caras, ¡ajo!, caras respecto a qué, porque seguramente Nieves Herrero cobra mucho más pero llenar una hora de dramático cuesta mucho dinero. Está pasando en todos los países, incluso en la *BBC* que era el sitio clásico donde había el mejor teatro radiofónico y donde se han estrenado la mayoría de obras que luego en los teatros han sido de vanguardia. Lo más importante del teatro de la radio es que la producción es muy rápida y muy barata. Si tienes una obra de teatro y quieres ponerla en pie, necesitas un tiempo, por lo menos de un par de meses de ensayos, más la construcción de un decorado por sencillo que sea, tener un espacio y alquilar el espacio, el teatro... desde que tienes la idea, el texto, hasta ponerlo en pie, pasan no menos de seis meses. En la radio, tú puedes conseguirlo en cinco días, si una persona escribe un guion en dos días, tú puedes montarlo en otros dos, sí que puedes hacer llegar a la gente dramáticamente la actualidad. Puedes hacerlo en un tiempo muy reducido, eso sí con el costo de los actores. Pero solo se necesitan actores que tengan costumbre de lectura, de lectura dramatizada, pueden hacerlo solamente en dos horas. Eso es una ventaja que ha dejado perder la radio. Es la forma de contarle a la gente una historia porque yo creo que a la gente le gusta todavía que se le cuenten historias, de ahí el éxito de los programas que cuentan historias, que te cuenten cuentos y era lo que hacía la radio, eso que se llama la compañía. Es una estructura económica que ya no funciona y luego, que parte de toda esa producción están seguros de que la ha asumido la televisión. Se ha perdido también el valor de la palabra, es un medio efímero. Frente a la imagen (acompañada de palabra), la palabra ha perdido la prepotencia que podía tener. Y sobre todo, que hay una estructura económica en las empresas radiofónicas que no tienen nada que ver con ese tipo de contratos. Puedes tener contratada a una persona para X programas pero por convocatoria y pagar a una persona para que lea el guion y tenga que ir a un lugar en donde se realice la grabación a una hora exacta menos de 20.000 pesetas, pues para eso no hay estructura, más un equipo de grabación, pues fíjate que ahora se está haciendo todo por autograbación, el propio redactor es el que hace todo y para radioteatro necesitas un equipo, no solo por poner los efectos sonoros sino por tener adiestrado el oído y una capacidad técnica importante. Ahora es absurdo no grabar en digital con todas las ventajas que supone. No sé lo que está ocurriendo en lugares como la *BBC* que tenían muchísimos músicos contratados y guionistas fijos, seguro

que todo eso habrá desaparecido. Luego los actores han perdido toda la práctica. En general, no hablan bien. La radio periodística que ocurrió con el 23 F fue un desastre para otra serie de cosas, *todo el mundo es posible*, no solamente que todo el mundo puede hablar, que eso no es que no pueda hablar en contra de lo redicho, ya los Luis del Olmo no tienen sentido. El que se pueda hablar mal era impensable por ejemplo, utilizar los *osea*, utilizar los latiguillos, la *de* intervocálica que se ha perdido. Todo eso se ha perdido en pro de una naturalidad y lo que ha habido es generalmente un empobrecimiento. Hay que diferenciar claramente el lenguaje oral y escrito. Hay cosas que tú las entiendes si eres el lector pero que no las entiendes si no eres el lector. Se saltó en la radio de los guiones en los que venía todo escrito hasta *Son las XX* para poner la hora exacta hasta rellenar por rellenar pero caerá por su propio peso.

Fernando Delgado estimuló a Fernán Gómez para que escribiera una radionovela. Eso fue *El viaje a ninguna parte*, primero fue radio y luego película. Estimuló a Francisco Nieva a que escribiera otra radionovela. Autores de teatro que podían hacer radio para lo cuál tenían también que aprender a hacer radio porque no es lo mismo que el teatro. Estamos hablando de hace 12 años. Ya no quedan en *RNE* realizadores, esta figura se ha perdido y no quedan por tanto realizadores de radioteatro. Es la persona que coordina todo y dirige la grabación por lo tanto tiene que saber de todo. Hay realizadores de informativos que son más bien coordinadores. Un realizador dramático debía saber por lo menos de literatura, un conocimiento del espacio sonoro y un conocimiento técnico y la capacidad de abstracción para saber si con la voz y la palabra estás contando una historia. Imagínate la cantidad de cosas que damos por sabidas cuando ves al actor. Ahora forma parte de una historia de la literatura ya pasadas, las escenas de antecedentes, eso ya es radiofónico.

- Experiencia personal con el radioteatro

Yo he hecho durante mucho tiempo una parte que era casi teatro dramático. Era un programa dedicado a la comedia musical pero contábamos una comedia musical, contábamos el argumento que es una forma de dramatización, una persona con la que contábamos era con José María Pou, que es actor y sabía como jugar con la voz para situar dramáticamente al espectador, y él me decía que había aprendido muchísimo en la *ONCE* en donde leía libros. Se ha perdido el cuentacuentos que es la radio, el cuentacuentos que se sienta y cuenta.

La zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La verbena de la Paloma*. Es una cosa que solo puedes hacer en la radio y no en otro sitio, era una forma de reivindicar la calidad de algunos textos, los de las zarzuelas nos parecen textos y argumentos muy malos en general. Hay cosas que dan risa, Luisa Fernanda dice en un momento “hace tiempo que vengo al taller y no sé a qué vengo”. Los pareados son muy feos por la rima. Pero hay otras obras que tienen bastante interés literariamente hablando, son el género chico, el sainete madrileño...y la forma de reivindicar que si lo escuchabas fuera de la música tenía un valor tanto como por el argumento como por lo que reflejaba. *Agua, azucarillos y aguardiente* es la primera obra social, dice el texto “tanto vestido blanco y tanta parola y el puchero en el fuego con agua sola”, el aparentar y no tener. Ese juego sin música se podía encontrar. Tuve problemas con los herederos de los libretistas porque no me daban permiso para hacerlo. Era un experimento en radio, era decir qué se dice de verdad, si eso fuera la situación dramática, eso lo puedes hacer en la radio, puedes suprimir el *tempo* no tienes porque montar una escena. Eliminación de coros... son posibilidades únicamente de la radio. La posibilidad de llegar a gente con dificultades para entender otro tipo de lenguaje. La pila y el transistor llevaron voces y argumentos a los sitios más recónditos. Hay muchos sitios en donde no hay un enchufe eléctrico y eso el transistor sí lo da y todavía la televisión no. La revolución ha sido ahora el teléfono móvil. Eso es algo que

tiene un valor enorme. En todas las zonas rurales se ve la televisión sí pero los pastores no, quedan pocos pero algunos quedan.

- Posibilidades de producción de radioteatros

En el radioteatro tienes que meter las acotaciones, es lo que no ves. Todo no se puede dar con abrir y cerrar puertas porque hay que ver también la calidad con la que se escucha la radio, no todo el mundo tiene un estupendo estéreo con bafles en su casa. Entonces, a veces, los efectos parecen gruñidos que no se entienden y punto. Hay grabaciones de dramáticos insoportables de cursis. Textos estrenados en la radio de temas fortísimos. La televisión es mucho más pasiva, produce pasividad y lo que hace falta ahora es que la gente tome sus propias decisiones, que tome partido por las cosas a parte de lo que diga la oficialidad. Lo que está ocurriendo con las historias de la prensa del corazón se podría dramatizar en radio en menos de una semana, emitirlo y reflexionar sobre ellos. Esos programas son también dramatizaciones.

- Situación actual

En las circunstancias actuales no se va a hacer nada de dramatizaciones. Las radios forman parte de grupos, la publicidad en radio va bajando y son ya como los satélites del grupo importante de la comunicación, viven de la publicidad. *RNE* no está ejerciendo su labor social... Si no haces muy bien los dramáticos no animas a alguien que lo haga y que lo escuche, es que *40 Principales* vende discos y esto no vende nada. A lo mejor se vuelve a una cosa parecida en las televisiones locales porque el siguiente paso para las estructuras es la unificación de estas televisiones en cada lugar y eso vuelve a ser el sainete pobretón, será el sketch en Sevilla de lo sevillano, en Bilbao de lo bilbaíno...rescatando el idioma, el relato popular...que no deja de ser el acercamiento al oyente, al televidente...

Los actores no van a adiestrarse para algo que no van a utilizar, en lo que no van a trabajar. Para qué un actor va a cantar y a bailar si no hay trabajo de eso, por qué lo van a hacer.

ENTREVISTA PERSONAL

EDUARDO GARCÍA MATILLA

- Fecha de la entrevista: 11 de Marzo de 2003
- Entrevistado/a: Eduardo García Matilla
- Profesión: Director de *Radio 3* (1981-1982)
- Observaciones: La entrevista se realiza en su despacho de *RNE*.

- Dramáticos

Fue una época muy intensa pero muy breve la que estuve de director de *Radio 3* en *RNE*, de finales del 81 al 82. Hicimos unos objetivos de programación para *Radio 3*, lo negociamos con toda la gente de la radio y había un apartado de dramáticos, entonces nos lo planteamos para *Radio 3*, una radio joven. *Radio 3* provenía del antiguo *Tercer Programa*, era un programa cultural, un peñazo insoportable, era una coartada cultural para poder decir que había un porcentaje de programación de la radio pública dedicada a la cultura y no contaminar con la cultura *Radio 1*. A partir de Eduardo Sotillos, se genera una emisora muy en la línea de lo que era la *BBC*, que era una radio fundamentalmente joven. Todavía no tenía un carácter musical, sino que, integraba el concepto de radio joven, entendiendo joven como progresista, no necesariamente solo segmento de edad sino una visión más exigente de la vida. Era una radio joven, cultural y de servicio público. Esos eran los tres conceptos en el que al final se concentraron los objetivos de programación. Por *cultura*, entendíamos el concepto más amplio, no el concepto elitista, el concepto *cultura* como lo que se interpone entre el hombre y la naturaleza. Era un planteamiento de intentar hacer cosas diferentes. No interesaba hacer cultura para los cultos porque ya les ha dado suficiente la sociedad, lo importante es utilizar los medios públicos para ser un puente entre la gente que tiene sensibilidad pero que no ha tenido estudios o profesores que les hayan incentivado... Era hablar apasionadamente de la literatura, de las cosas que a ti te han servido y que te han dado experiencia para vivir. En el tema de dramáticos, el planteamiento que se hacía era no hacer grandes dramáticos porque con ese presupuesto no se podía pero, sí intentar el tema de dramatización dentro esos conceptos. Hicimos seriales, segmentos dramáticos para incluirlo en los programas, lo que se trataba era de que en una programación que no podía ser dedicada al drama radiofónico, ni siquiera por los esfuerzos que suponía, sí habituar a la gente a que los textos dramatizados formaran parte de una manera de hacer radio. Hacíamos muchas cosas relacionado con eso, biografías, utilizábamos a los actores que quedaban en *RNE* para que hicieran alguna cosa...

En la década de los 80 empezaban a desaparecer los dramáticos y el cuadro de actores de *RNE*, estaban en vías de jubilación pero, en esa época, empiezan a volver las telenovelas como *Viaje a ninguna parte* de Fernán Gómez. Es un serial para *RNE*, luego se lleva a la tele. Es posiblemente uno de los impactos más fuertes que se ha tenido del drama radiofónico convertido en un provocador de una obra que luego ha tenido trascendencia en otros medios. Es raro que una obra generada para la radio tenga luego repercusión en otros medios.

- Radioteatro – Dramático

Es una evolución. Cuando la radio era prioritaria, por una parte está el radioteatro, por una parte era el teatro en el aire, todos esos momentos en los que las obras dramáticas se oían por la radio, incluso retransmitían las funciones por la radio desde los teatros, y el radiodrama sería ya lo que está hecho para la radio. Decir que un radioteatro es una obra para la radio es una mala denominación. Mucha gente al principio dice que la radio es un teatro pobre, un periódico rico, lo comparan con otros medios e intentan ver en qué tiene más potencialidad. En el caso inicial del drama, la radio para el dramático, siendo el medio monopolístico de ocio de los ciudadanos es un camino fundamental, aparecen las *soap operas*, promocionadas con los jabones... eran piezas claves de la radio, eran *shows* con orquestas y los dramáticos era el núcleo central de la transmisión. Aquí en España solo podía hacer información *RNE*, programa de concurso, guías comerciales y los programas estrella eran los dramáticos. Aparece la televisión y compite con la radio. Parece que va incluso a desaparecer porque las pérdidas son espectaculares, se reclinan en radio-fórmula y prácticamente sin estructura alguna. El resto es música, en España y en Europa, todo eso tarda mucho más porque las radios públicas aguantan un poco más por ese concepto cultural y porque solo había la competencia de la televisión pública. Pero nadie quería eso, el deterioro que se va produciendo, en el fondo todos lo consideraban como un lujo que cada vez tenía menos impacto en la audiencia y va perdiéndose progresivamente. Queda en *RNE* hasta la jubilación y el Premio Italia, que obliga a que se hagan algunas cosas diferentes aunque sea para presentarlas al Premio, realmente el programa radiofónico se muere a partir del 70, es una decadencia progresiva y nadie creía en eso. Calderón en la *SER* era Calderón y tenía mucho prestigio. Leocadio Machado en *RNE*... y el resto era una sofisticación para demostrar que tú tenías medios, recursos,... pero los propios actores se dedicaban ya al doblaje, a hacer punto en los pasillos, y los Premios Italia pues porque había un Machado, Jorge Arandes de Barcelona. El renacer un poco de eso fue con Fernando Delgado hacia el 83 fue un intento de hacer algo más moderno como lo de Volpini pero es por puro voluntarismo.

- Volverá el radioteatro

La radio es un medio muy sobredimensionado, en un mundo tan comercial como este, la inversión en la radio es ínfima, los costes de la radio están siendo altísimos y quienes llevan la radio son las grandes estrellas. Aquí tenemos empresas en España que llevan perdiendo dinero hace ya diez años mientras que, las estrellas que trabajan para ellos están ganando millones. Eso a nivel de un medio que deba tener rentabilidad no lo entiende nadie. Yo creo que ya no es el momento, creo que pudo haberlo, si hubieran seguido esa línea con interés hubieran podido encontrar un camino interesante... pero, ahora, en el momento en el que vive la radio, es buscar su sitio con unos medios muy competitivos y con el monopolio de la televisión. La radio va a buscar su hueco en ser una radio muy de target, joven, solo música, deporte, le compensa porque el oyente no estará perdido en la radio intentando localizar lo que quiere escuchar.

- *El Contestador* y experiencias con el Premio Italia

Yo me pagué el viaje a Italia porque en ese momento era director de *Radio 3* y para evitar confusiones. Me apetecía hacer algo distinto, que es lo que he intentado hacer toda mi vida. Había hecho con la *SER* un programa para el Premio Italia que se llamaba *Son Crack. El día que perdimos el silencio* relacionado con la contaminación acústica. Me puse unas limitaciones, como ejercicio y sobre eso, crear. Si es para radio y es un premio internacional pues tiene que ser algo muy claro, tiene que tener poco diálogo y tiene que adecuarse a que el sonido sea el

protagonista absoluto. Era una historia sobre la contaminación de la fonosfera, igual que hay ionosfera y atmósfera, hay un mundo que nos rodea, que es el de los sonidos y que también se contamina, todo lo que hay de contaminación acústica. Entonces el planteamiento es qué pasaría si, por una serie de circunstancias, el sonido comienza a comportarse de una forma extraña, todas las variantes que se pueden producir y la angustia absoluta de que las palabras se queden en el aire, que es molestísimo, que se oiga una explosión y que nadie sepa de dónde viene o que la frecuencia de gamas sea tan alta que comiencen a romperse los cristales, se rajen las gafas... se trata de una inquietud generada por un comportamiento extraño del sonido, se desarrolla la angustia progresiva ante la incomunicación por la ansiedad provocada por una vibración constante... es una metáfora. Es lo mismo que intentamos con *El Contestador*, cómo el exceso de medios de comunicación puede provocar la incomunicación o la sordera. Esa idea me interesaba mucho. Con la idea de *El Contestador* quizá nos adelantamos un poco porque entonces comenzaba a haber contestadores, eso me pareció una metáfora muy bonita de una máquina que puede convertirse en algo con lo que te comuniques más allá de la persona que esté detrás. Al final del programa, no sabes si es una máquina. Esa persona que habla con ella lo que está intentando es acercarse más, se ha enamorado de una voz, de una música... la máquina no se puede comprometer... es un tema que podría utilizarse con el sexo por internet, sexo virtual sin compromiso o los mensajes de los jóvenes con los móviles... se rompe el tú a tú, lo esencial en la comunicación, enfrentarte a otro ser humano. La idea es esa y luego la construimos con la aportación de Beatriz Pécker y Carlos Faraco, nos salió muy rápido el guion porque yo solo había hecho un avance del guion, sin muchos matices... La idea era, por una parte, el concepto de la frialdad en las relaciones de alguien que es capaz de enamorarse de una máquina, no se sabe si de la voz, si de la música, pero desde luego no de un ser humano. El cómo jugábamos con ese concepto de soledad, de la necesidad de las personas de enamorarse de algo, hablar con alguien, simplemente comunicarse en un mundo en el que cada vez es más difícil. Las anécdotas que fuimos buscando para que la idea fuera creciendo. Nos lo pasamos bien. Teníamos la duda de quien era el personaje, si era el contestador, si el joven era el contestador y la persona mayor la que llamaba... pero pensamos también que podía ser la persona joven la que llamara como una esperanza, como una demanda de que mejore la comunicación. La posproducción la realizó un equipo de RNE dirigida por Pécker y Faraco, y lo pasé mal porque yo no podía figurar por ningún lado pero lo que me apetecía es que se hiciera.

- Premio Italia

El Premio Italia inicialmente lo tenía muy fácil porque lo que premiaba, en un primer momento, eran obras que ya se habían emitido en la radio y de hecho se obligaba que para poder presentarla se hubiera emitido. En principio, era un premio para narrar lo que se estaba haciendo en radio cotidianamente, mejor, más vanguardista, más tal. Al final, ya casi no se hace nada y lo que se empieza a convertir es en un producto de prestigio que tú haces para el Premio Italia. Hoy ya se desvirtúa porque ya ni siquiera es una radio pensando en la audiencia sino una radio pensando en el jurado del Premio.

El contestador surge para el Premio Italia, lo que pasa es que intenta ser algo que pueda funcionar para la audiencia, no hacemos una cosa intelectualoide, intentamos una idea en sí misma, en la que pueda haber una filosofía interna, que no se note que hay esa filosofía detrás, sino que es una historia que se puede considerar como un drama cotidiano. Se preparó en poco tiempo, hubo un concurso y se tuvo que presentar la idea que fue aprobada, había que tener las copias, emitirlo... tampoco se tuvieron excesivos medios ni tampoco una posibilidad de maduración del proyecto.

Yo creo que un dramático experimental es *María*, que con una sola palabra te haces una hora y media o la agonía de una hora con pasos, es un ejercicio técnico y estético, es muy difícil que a un oyente ni de ahora ni antes, con la calidad con la que se escuchaba la radio, le puedas decir que a través de los sonidos puedas hacer la vida de una persona. Eso sí me parece experimental y que pueden salir líneas interesantes para hacer otras cosas.

Lo que creo que se debería dar en el Premio Italia es tratar de dar pasos para que la radio evolucionase tanto en la forma de contar historias como en la utilización de los medios, ahí hay una investigación más que experimentación. La investigación es a partir de algo que le va a gustar al oyente a diferentes niveles. Muchos de los fracasos que hay ahora de programas que han fracasado y, por tanto, no han progresado o han progresado poco, ahora son las más innovadoras de todo el panorama comercial. ¿Quién está haciendo lo que dentro de diez años será la radio más comercial? *Radio Juventud*, *Radio El País*, *Radio 3* o son radios comerciales y punto o los recursos son mínimos para la supervivencia, luego no hay una exigencia para hacer algo que sea útil para la audiencia.

- *Pasos*

Es el típico ejercicio de experimentación. Era un programa para el Premio Italia.

ENTREVISTA PERSONAL

FEDERICO VOLPINI

- Fecha de la entrevista: 15 de Febrero 2002
- Entrevistado/a: Federico Volpini
- Profesión: Director de *Radio 3* (1999-2003)
- Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*.

- *La Guerra de los Mundos*

Era un radioteatro que la gente se lo tomó como una realidad y nada más. En ese momento, fue original porque se presentó como algo que ocurría en el momento y desde un punto de vista informativo. No sé si es la primera vez que se hizo aunque fue la primera vez que tuvo esta repercusión. Se intentó hace unos años (diez-doce) un ensayo, tuvo también repercusión dentro de España. Se montó en la Barraca con un hombre lobo que había aparecido en Galicia, la gente llamaba, se bloquearon las centralitas e incluso más creíble que lo de Wells porque es posible que *La Guerra de los Mundos* solo sirviera para Estados Unidos.

- Premio Italia. *Herederos del Tiempo*.

Tenía previsto hacerse una serie cuyo primer capítulo fuera este radioteatro, pero no se hizo. Me parecen experimentos lo que hizo Jardiel Poncela como escribir obras sin la a, sin la e, me parece divertido pero no me parecen más que juegos. Los juegos literarios o escénicos que tienen como objetivo superar una dificultad creo que son cosas menores siempre. Aunque a veces puedan arrojar un resultado curioso y hasta interesante y abrir un nuevo campo de experimentación sin que tenga que ser peyorativo. No es donde se refleja el arte dramático aunque hay elementos que luego se pueden utilizar de una forma menos epatante para otros objetivos.

Herederos del Tiempo fue una historia larga y curiosa, un trabajo del curso para el Máster de Radio, intentaba buscar en la forma del serial aplicarle los modelos de trabajo americanos: crear unos personajes, una línea argumental coordinada una serie de especificaciones sobre los personajes y las situaciones y que luego, cada capítulo lo escribiera una persona distinta. Con una reelaboración final para darle una uniformidad. El primer capítulo se grabó con gente del máster y la ayuda de dos o tres actores profesionales que quedaban del cuadro de actores, dos o tres voces bragadas en la interpretación y los chicos del máster, se grabó ese primer capítulo. Un año después de haberlo grabado, la gente del máster después de sus tres meses se va, se tenían previstos 100 capítulos. Desaparecidos actores y autores de los capítulos... se plantea en un pasillo de *RNE* el tema del Premio Italia, pregunto si hay dramáticos, me dicen que sí, pregunto si hay algún dramático previsto, intentaron que presentaran uno pero al final no les dio tiempo, yo dije que tenía uno y que solo había que montarlo bien, postproducirlo. Lo montamos bien, lo enviamos y ganó el premio. Premio que va aparejado por la obligatoriedad de hacer la serie que nunca se hizo.

Lo que tiene de experimental y original es con respecto a la acción dramática. La experimentación formal es muy elemental y la experimentación dramática es una historia de unos personajes que van hacia atrás en el tiempo día a día, mientras que el resto de los personajes van en secuencia normal. Estos personajes se acuestan por la noche y se levantan en la mañana del día anterior. Ellos pueden hablar a la gente de cosas que no han sucedido todavía, vienen del futuro y los demás van hacia el futuro. Mantener esa doble vía durante todos los capítulos era complicado, pero yo creo que se hizo bien. En lo que se refiere a la experimentación, que no es tal porque son elementos con los que se ha jugado muchas veces, transcurre en tres planos temporales, el presente, esto es en nuestros días, el tiempo en el que la acción se cruza que es en un pasado indeterminado (parecido a la Grecia clásica). Para el presente se utiliza el mono y para el pasado un sonido más rico con el estéreo. El primer salto que es el primer capítulo es espectacular. Es experimentación desde otro punto de vista, es hacer radio con público, que es casi un contrasentido porque la radio es para escucharla uno solo en su casita. Plans, que hace el único serial que todavía se mantiene en *Radio 1, Historias*, son historias de terror con un narrador que es él que van incorporando escenas dramatizadas. Se hace todos los años en el Teatro Jovellanos de Gijón, se hace todos los años, se hacen dos programas, o sea, dos horas y la gente está dos horas viendo a varias personas en un escenario con una mesa que es lo único que tiene de espectacular y dos efectos especiales: fogonazo y un apagón de la sala. La gente sale siempre encantada del teatro, te pedían hasta autógrafos. La experimentación de generar una burbuja con la situación funciona. Sobre todo cómo se presenta el producto.

- Premio Italia

Los eslóganes se los inventa la gente y no tiene porque tener un desarrollo real, no lo sé. Se supone que es el premio más prestigioso de Europa en lo que a radio se refiere, no veo que tenga una repercusión real en la radio. Si eso sucede, lo lógico es que los premios que llegan a Italia sean escuchados por todo el mundo. Hay un problema que es el idioma. Lo que se hace en cada idioma de Europa lo entienden solo en su país y es una barrera insalvable para los demás.

Estamos intentando en *Radio 3* paliar esas barreras en lo que se refiere al espacio dramático. Vamos a hacer un primer experimento en Junio, en Barcelona se presenta una exposición monográfica sobre *El corazón de las Tinieblas* que es su centenario de publicación en este año y nos han comisionado y financiado para hacer un serial que estamos haciendo ahora los guiones. Primero es producir el guion, una vez hecho el guion sería montar todo el material sonoro, ambientes, músicas tradicionales del Zaire, todo el soporte sonoro y luego el dramático se va hacer en catalán y el castellano, entonces queremos iniciar en el entorno europeo ya hay algunos proyectos al respecto. Queremos una línea de actuaciones que permita sortear las fronteras. Se hace en el lugar de origen, se escribe el guion, se hace el acompañamiento sonoro, se envía a cada lugar de destino y allí se incorpora la voz de cada país. Eso permitiría facilitar la escucha. En documentos y reportajes yo creo que es inviable porque no puedes dramatizar en cada capítulo o episodio. No puedes doblar los testimonios. El programa informativo de radio para el Premio Italia es solo para enviarlo y ganar y que la gente se quede muy contenta pero nada más. Hay determinadas experiencias de documental que podrían ser vertidas a otro idioma, en las que hay un peso importante del narrador y simplemente se glosan, eso sería más pesado de oír para una persona de otro país. En cambio, en el dramático, lo que se premia en Italia no es la interpretación magnífica de los actores, que es una cosa *per se*, ni siquiera la realización, sino una buena idea, unos textos originales, una manera original o novedosa o simplemente una aplicación de técnicas para una cosa distinta, o una técnica que recupere alguna forma de hacer interesante, eso es lo que se premia y eso es

perfectamente trasladable aquí. Se envía el material sonoro de base, se mandan los textos, se envían las voces de los actores y funciona perfectamente y eso sería una cosa fácil y bonita. Lo vamos a hacer con lo de *El corazón de las tinieblas*, lo vamos a emitir simultáneamente en catalán y castellano, lo vamos a hacer con actores catalanes para que el mismo actor pueda hacer los dos papeles y no quede mal.

- El cuadro de actores de RNE

Hubo un momento en el cuál alguien, no sé bajo que auspicios ni referido a qué intereses ni siquiera que fuera un movimiento honesto, alguien decidió que los dramáticos en radio no valían, por un lado, porque se habían quedado viejos, eso es bastante cierto, son muy morosos, los actores se esperan unos a otros, lo cual es muy curioso porque ya los hermanos Marx habían llegado al cine con diálogos muy picaditos pero, no estaban en España, estaban fuera. Es muy enfático todo, es pobre de sonido. El oyente actual está acostumbrado al cine, no al sonido real. Cuando oye la puerta de su casa no la oye, pero si escucha ese sonido en el cine dice "eso es una puerta". Para meterle en una ficción tienes que engañarlo, tienes que utilizar una cantidad de recursos de una variante sonora tal que le permitan entrar en la ficción que le propones, no va a entrar de otra manera, una de las razones por las que los dramáticos se han quedado viejos es porque son muy pobres de sonido, aún así son estupendos, pero se pueden hacer mejor en ese sentido. La persona que va a realizar esto de *El Corazón de las Tinieblas* en Barcelona, en el cincuentenario de RNE hicieron un dramático de una hora de duración, que se hacía en directo, una hora, y que la acción duraba una hora, una cosa de maquis. Fue prodigioso, yo no sé cómo consiguió que los planos de sonidos, las ambientaciones, las transiciones, todo fue brillante, rápido, precioso. En un momento determinado, deciden que es viejo, que eso era cierto pero se podía haber solucionado de otra forma, de hecho los actores son maravillosos. Después decían que eran muy caros, cualquier informativo era más caro, cualquiera. Y decían por último, que la televisión había tomado el papel de los dramáticos y no es cierto, para nada, la tele es otra historia es como decir que ha suplantado al libro o que ha suplantado al teatro, son cosas diferentes. Y hay una cuestión que es lo que más a mí me sorprende: cómo no se dan cuenta de que el oyente sí entra en la propuesta de lo que es la edición en radio, obtiene mucho más placer que en la imagen, no le impones un personaje, una imagen, cuando entra el gigante en imagen pues no te parece tan gigante o aquél maravilloso hombre o mujer pues a veces no es tan guapo. Una película de un amigo mío ha fracasado porque la persona que ha utilizado como prototipo de mujer fatal pues la gente dice no. En cambio, en la radio, cuando dicen y entonces entró la mujer fatal entonces dices es mi monstruo... Varios amigos contando historias de miedo en una casa, al principio todos se ríen, luego todos acaban mirando a la puerta y cualquier ruido los asusta. Y eso solo lo puede hacer la radio. Es otro medio, es un medio muy rico, y sobre todo aunque no lo fuera es distinto, va a públicos distintos aunque coincidan. Esas tres razones, antiguo, caro y desplazado por la imagen, ninguna de las tres tiene ninguna validez. Hay una razón que no se dijo y que sí que tiene validez, lo que está deteriorando casi todo, no solo en España, viene de EEUU, una ficción radiofónica exige unos profesionales muy cualificados que tú no puedes cambiar de un día para otro. Incluso un informador, un cantante... es que sustituir a un grande es muy difícil y eso deteriora mucho la industria. En la radio, ha sido un varapalo fuerte porque un buen actor radiofónico no puede apoyarse con el cuerpo, todo lo tiene que apoyar con la voz, todo, todas las emociones, movimientos, eso no se improvisa. Cuando uno de esos profesionales te dice quiero más, o lo convences o tienes que darle más, y eso fue un lastre de verdad. Hubo un lastre paralelo y fue que en un momento dado se entendió que lo único que merecía la pena era la actualidad, lo inmediato, el pescado fresco que decía el director de informativos de RNE de esa época y que todo lo demás eran niñerías, lo cual se cargan de un plumazo la filosofía, la ciencia, en fin todo lo que está pasando hoy. Responde a dos motivos

poco confesables: que todos son periodistas y necesitan de ese público y dos que no es fácil, digan lo que digan. Ponerle a un acontecimiento un micrófono hace falta ser valiente y punto. Mi padre ha sido corresponsal de guerra hasta que murió, las ha pasado putas, no le han matado tres veces por pura casualidad, pero nada más, hace falta valor pero lo tienes o no, no hay nada que añadir. Puedes estar más satisfecho después de un montaje, hace falta pensar, una estructuración... al fin y al cabo los informaciones que funcionan son actores porque cuando un informador es bueno es porque finge la neutralidad, hace hincapié en donde quiere hacer hincapié y la gente dice "que buen informador", es buen informador pero, además, también está jugando con tus emociones, te está llevando a donde él quiere y si no, no funciona. Por muy buen periodista, informador... si no es un poquito actor o un poquito escritor en la prensa, pasa absolutamente desapercibido.

Estamos intentando en *Radio 3* recuperar la ficción, es muy difícil porque el público no está acostumbrado a prestar atención. También debo decir que cuando lo presta funciona muy bien, estamos teniendo una respuesta muy interesante, estamos generando una audiencia que a la radio le viene muy bien. Estamos consiguiendo que una parte de la audiencia que tenía y que rechazó muy de plano la ficción, le esté gustando. El problema es que esto se está haciendo por puro voluntarismo. Si conseguimos aguantar lo suficiente para que alguien se dé cuenta de que esto hay que dotarlo económicamente. *Radio 3* es una radio pública y se debe a objetivos, el objetivo es hacer cosas, es cierto que desde que hemos recuperado la ficción en la radio hay más interés por la ficción, la Universidad Autónoma de Barcelona tiene unos cursos de ficción, la de Valladolid... Creo que es una cuestión de tiempo.

Cuando se quitaron los dramáticos, es una cosa curiosa, que eso no ha quedado registrado para la historia, de hecho la persona que lo llevaba ya no lo puede contar, el Defensor del Oyente de *RNE* que fue una figura que ejerció durante un tiempo, el 80% de las llamadas que recibía eran relacionadas con la vuelta a la radio de la ficción. Eso se ocultó porque no le interesaba a nadie.

Yo estoy convencido de que a la gente le va a gustar, cada vez más. El problema es que no hay guionistas, yo estoy haciendo el guion por la noche, aguantaremos lo que aguantemos.

- Digitalización de sonidos

Yo no soy partidario de utilizar efectos sonoros enlatados por muchas razones: porque son reconocibles en cuanto se oyen dos veces, segundo porque casi siempre tienen un soplido con lo cuál te obligan a poner el soplido en toda la grabación para que no se note y tercero que hay muchas veces en las que siempre tienes que utilizarlo, muchas veces en los que más hay que utilizar, tienen mucha ganancia de sonido y entonces no pasa nada. Hay muchos imprescindibles y muy bonitos. Por ejemplo nosotros para hacer la batalla de *Herederos del Tiempo*, esto no puedo contarlo... hay efectos cogidos de seis películas, en el ataque final hay flechas de una película, los caballos de otra... la mayoría suelen llevar música y nosotros teníamos que encontrar esos momentos sin música. Por encima de eso, hay personas dando golpes a unos armarios de metal, por encima de esto hay para las banderas con chaquetones. Cuando haces los efectos en sala, son muy divertidos, motiva a los actores porque deben reaccionar ante los efectos. Una de las prácticas terroríficas en pro de una eficacia y una producción más continuada que se hacían en *RNE* es que los efectos se ponían después, de repente había un trueno y nadie reaccionaba. Me empecé a fascinar por los dramáticos un día en que mi tía putativa, Juana Ginzo, me llevó a ver la grabación de dramáticos en directo. Eso es lo que a mí me gusta. No vas a meter un tren en el estudio pero si necesitas un trueno, lo de

la lámina de metal del teatro funciona, no hay cosa mejor para las llamas el papelito del tabaco, mucho más real que las llamas verdaderas.

En el Máster, en un guion *El laboratorio del científico loco*, lo hicimos sobre la marcha con latas de Coca-cola, que parecía una máquina otra gente soplando en los vasos para hacer burbujas, a parte que fue muy divertido sonaba a producción de Hollywood.

- Publicidad

Con frecuencia era radioteatro. El radioteatro puede ser desde el sketch de cinco segundos hasta la producción de una hora. Algunos muy bien hechos, había oyentes que se quedaban con la gracia y no con el producto que se estaba anunciando. Eran radioteatros, ahora mismo también se plantean así, con diálogos dramatizados.

- Personas interesantes

Juana Ginzo, ruideros que quedan. Una de las cosas que más me duelen de esta profesión es que se entiende como una cosa menor. Se han ido casi todos. Juan José Plans, Manolo Ramos (está por las tardes), Lourdes Guerra, Javier Segade (está con Julio César Iglesias), Joaquín Úbeda (está por las tardes en control, es técnico de continuidad), Sisilio (los martes está en el máster de radio en control), Abarca (técnico en tercera planta)...

ENTREVISTA PERSONAL

GERARDO MENÉNDEZ

- Fecha de la entrevista: 13 de Abril 2002
- Entrevistado/a: Gerardo Menéndez
- Profesión: Montador musical de *RNE*
- Observaciones: La entrevista se realiza en los estudios de la Casa de la Radio de *RNE*
- Últimos radioteatros en RNE

Desde el año 75 empieza a decaer y se debieron cerrar en la década de los 80. La última serie importante fue *Raros y curiosos del Teatro Español* que dirigía por Juan Guerrero Zamora, eso fue lo más importante porque había oportunidades de participación de entre 30 y 40 actores, hoy eso es totalmente impagable. Nosotros hacíamos producciones que entonces costaban 30.000 pesetas y los soportes, la cinta magnetofónica, no era nueva.

Entonces estaba Luis Martín de Jefe de Emisiones de Radioteatros, el anterior fue Paco Garrido, recuerdo que cuando se hacían los números de lo que costaba la producción de un radioteatro eran 300.000 pesetas en el año 78, era una fortuna. Cuando entonces eran actores de primera fila posiblemente media docena de ellos en la misma obra. Con un elenco de actores de teatro contratados. Después había actores de teatro y actores de radio y luego meritorios, gente consagrada que leía un párrafo, gente que no daba en radio porque el teatro y la radio son dos cosas diferentes, la inflexión de la palabra es otra, la intención de la palabra es otra, que los actores de teatro necesitaban actuarlo... y eso con un papel en la mano y un atril, le daban golpes al atril, los ruidos los tenía que hacer el ruidero que era el técnico de efectos especiales, como Javier Segade, Bernardo Mingo que fue su mentor, Gonzalo Corella primeramente, antes de ser montador musical, y Cristian Amic eran los encargados de los ruidos. Domingo Almendros como realizador marcó un hito en *RNE* y en televisión al año siguiente de haber obtenido una mención especial el programa de Concha Barral que ganaron con *Salvemos Doñana*. En el cuadro de actores, había unos veintitantos actores fijos pero se dejó morir por extinción. Quedó gente mayor.

Recuerdo a Dicenta, que tenía una tímbrica tremenda y una gran personalidad, la fuerza en la voz, el abuelo de Natalia Dicenta. Voces importantes del mundo del teatro que trabajaban en la radio como María del Puig, Juan Miguel Cuesta, José María del Río, las dos Auroras, Aurora de Andrés, que sigue haciendo todos los comerciales de El Corte Inglés, y Aurora Vicente.

- Premio Italia

En España siempre se han hecho cosas especiales para el Premio Italia, no tenían nada que ver con la programación habitual. Del Premio Italia solo sé que era y sigue siendo el único y más prestigioso premio de radio del mundo entero. Y que daba la posibilidad además que los guiones que se hacían en un país se podían vender a otro. Yo creo que en España no se compró ninguno. (-*Aprender inglés ¡ya!* lo compraron muchísimas radios porque lo he cobrado, sin embargo, ese programa ha desaparecido de los archivos de *RNE*- dice Concha Barral). Hicimos

un *Amargo* con música original y también desapareció, Aurora de Andrés era una de las voces. Hicimos música original Beltrán con el chelo, yo en guitarra, entonces empezaban a meter en *RNE* tecnología como elementos distorsionadores... pero *RNE* es muy pobre por el lado efectista.